دراسات
سميائية
أدبية لسانية



العدد : 6 خريف/شتاء 1992

• المدير المسؤول : **د. محمد العمري**

• رئيس التحرير : **د. حميد الحمداني**

• عنوان المجلة : ص.ب. 2309 — فاس — المغرب
• الهاتف : 65.77.58 أو 64.40.11
• ترسل الاشتراكات في اسم محمد العمري حساب رقم 01521302701301 البنك المغربي للتجارة والصناعة — فاس — المغرب.

الاشتراك في أربعة أعداد :

المغــــرب
- ☐ الطلبة 64 درهماً.
- ☐ الاشتراك العادي 80 درهماً.
- ☐ اشتراك المؤسسات 150 درهماً.

خارج المغرب
- ☐ اشتراك الأفراد بالبريد العادي 150 درهماً.
  بالبريد المضمون 250 درهماً.
- ☐ [illegible]



• مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية (دراسات سال).

• العدد السادس – خريف – شتاء 1992.

• الغلاف : من تصميم الأستاذ شحمي العربي.

• المطبعة : النجاح الجديدة – البيضاء.

• التوزيع : شوسبريس – البيضاء.

فهـرس الموضوعــات



تقديم

قد يقع في روع القاعد على السطح يرقب التحولات المتسارعة، خلال العقود الثلاثة الأخيرة في مجال التأطير المنهاجي للبحث الأدبي أن ذلك دليل على التخمة أو انعدام النضج أو أنه عُقَبى تبعية غير متبصرة. والواقع بخلاف ذلك طبعاً في وعي المندمجين في العملية، المعانين لمتاعبها واشكالاتها..

صحيح أننا لسنا ـــ وما ينبغي لنا أن نكون ـــ في منأىً عن هموم البحث المنهاجي على المستوى الكوني، ولكن الأسئلة الذاتية والموضوعية هي نفسها المحرك الأول والأساسي الذي حركهم ويحركنا. يبقى الفرقُ في أننا صحونا متأخرين فوجدنا أنفسنا أمامَ تراث متراكم لم نُسايِرْه خطوة خطوة، فكان علينا أن نَحُثَّ الخُطا ونطوي الأرض برغم ما ينطوي عليه ذلك من عواقب، ويكلفه من عناء.

إن وضعيتنا في المغرب العربي تكاد تكون متميزة عن الوضعية في الشرق العربي ؛ فالمناهج التقليدية ذات الطابع الفيلولوجي والتاريخي لم تتجذر بما يعطيها قوة ومنعة، لتصير عائقاً يعتد به كما وقع في الشرق العربي مع حركة (النهضة). ولذلك لم نكد نستوعب بعض الأوليات الواردة من الشرق في هذا الصَّدد حتى توجه الاهتمامُ إلى المناهج الحديثة مباشرة، فمنذ السِّتينات وعبر مرحلة السبعينات هيمن التحليل المضموني الموضوعاتي المستَنِد إلى الواقعية الاشتراكية ؛ ولقد استطاع مندور أن ينفي طه حسين في المغرب بسرعة فائقة لم تُتَحْ له في الشرق، حيث بقي طه حسين سدرة المنتهى.

ومنذ بداية السبعينات بدأت عملية التسرب من المنهج الجدلي تدريجيا، عبر البنيوية التكوينية، نحو البنيوية اللسانية والسميائيات. وكان ذلك تحت شعار شامل وعام هو شعار إعادة الاعتبار للنّص في وجه الدراسات التاريخية والخارج نصية التي تُحابي المؤلِّف.

ومنذ بضع سنوات بدأ الاهتمام يتجه نحو المتلقي باعتباره الطرف الذي مايزال غائباً لاستكمال أطراف المقام التواصلي (أو أفراد المسرحية حسب تعبير ستاروبنسكي) وهي : المؤَلِّف ـــ والمؤلَّف ـــ وَالمتلقي (أو القارىء).

لقد كان الانتقال من النص إلى المتلقي مسألة طبيعية قاد إليها البحث البنيوي نفسه، خاصة عند مجموعة براك كما نلاحظ عند فوديكا وموكارفسكي يقول ياوس بهذا الصدد : «إن بنيوية براك، دون شك، هي التي تجاوزت بشكل حاسم وثوقية القول باللاّتعايش بين التحليل البنيوي والتحليل التاريخي. لقد انطلقت من مقدّمات النظرية الشكلانية لانشاء وتطوير جمالية بنيوية

تفترض إمكانية التمكن من المؤلَّف الأدبي باستعمال مقولات الادراك الجمالي، ثم بعد ذلك، تَصِفُ الموضوع الجمالي، المدرك بهذه الطريقة وصفاً زمنياً من جهة تحققاته الملموسة أو «تحققاته» المحددة بالتلقي»[1].

لقد كانت تلك الصيغة دعامة كبيرة لأعمال الباحثين الألمان في مدرسة كونسطانس الذين طوروا تلك المفاهيم وأغنوها بالاطار النظري عن طريق قلب مركز الاهتمام من النص إلى المتلقي مع الاحتفاظ بالعلاقة التفاعلية بينهما.

بل إن هذا الحوار المؤدي للعبور من النص إلى المتلقي ظاهر في جهود الشعريين البنيويين أيضاً، كما نجد في انتقادات ريفاتير لنظرية الانزياح اللسانية كما صاغها (الشكلانيون الجدد في فرنسا)[2].

فمهما يَكن اختلاف الصياغة بين منظري التلقي الألمان وبين صياغة ريفاتير فيما يتعلق بالقارىء وإدخاله عنصراً في تحديد الأدبية، فإن الاشكالية المنهاجية تبقى في أصلها واحدة، وهي الاعتراف بدور القارىء في تحديد أدبية النص نفسها، وإعطائه المشروعية باعتباره طرفاً ذا عضوية كاملة في إعادة صياغة النظرية الأدبية على أسس متكافئة (تفاعلية).

ولقد ساهمت ظروف تاريخية ـــ لا يتسع المجال لبسطها هنا ـــ في توجيه الباحثين الألمان منذ الستينات أو قبل ذلك[3] نحو المتلقي وأفق انتظاره والبعد التاريخي للأدب، وربط الماضي بالحاضر، في الوقت الذي كانت فيه البنيوية طاغية على الثقافة الفرنسية والفرنكوفونية[4].

وبرغم قصر الفترة الزمنية فإن نظرية التلقي في صياغتها الألمانية قد حققت إنجازات في مجالات مختلفة داخل ألمانيا وخارجها[5]. وقد صار الباحثون المغاربة يرصدون هذه الانجازات خارج

---

(1) H.R. Jauss. Pour une esthétique de la réception. Trad. Française. Gallimard 1979. P. 117.

(2) M. Riffaterre. Essais de stytistique structurale. Flammarion. Paris 1971.

(3) يمكن ربط هذه النظرية فيما يخص التوجه نحو التجربة التاريخية وآفاق التوقعات وإيلاء المتلقي أهمية خاصة، بالفلسفات التي ازدهرت في سياق الحرب الكونية المدمرة (بوبر ومنهايم مثلا) وهي مصدر مفهوم آفاق التوقعات عند ياوس. ويعتبر مانهايم في كتابه : «الإنسان والمجتمع في عصر إعادة البناء» (1940) خيبات التوقع المقلقة خصيصة لمجتمع ذي بناء غير مستقر، ولذلك فهي طابع عصرنا (انظر فوكيما والرودكون ابش «تقبل الأدب» ترجمة محمد بن الحاج ومراجعة المنجي الردادي. المجلة العربية للثقافة 1987 ع. 12 ص 46) ولعل الإنسان العربي اليوم في وضع الاحساس بالخيبة لا يختلف عن الذي أحس به الألمان بعد الحرب الكونية.

(4) من مظاهر الاهتمام الأولى بالتلقي الجمالي في الثقافة الفرنسية :

a) Le plaisir du texte de R. Barthes (Ed. du Seuil 1937).

b) أبحاث ف. هامون Ph. Hamon حول المقروئية «Lisibilité» في (Poétique 16 et 31 et littérature 14)

c) La Rhétorique de la lecture de M. Charles (Ed. du Seuil 1973. Coll Poétique. 1977)

(5) ترى لوسيان دالونباتش Lucien Dälenbach أن أثار رائدَيّ مدرسة كونسطانس الألمانية (ياوس وإيزر) قد امتدت عبر جيلين آخرين من الباحثين داخل ألمانيا وخارجها. ويمكن أن نذكر من الجيل الثاني أسماء كارل هاينس شْتيرلْ Karlheiz Stierle رَايْنَر فارنينغ Rainer Warning وفولف ديتر Wolf Dieter وَشْطيمبل=

المجرة الفرانكوفونية بالاتصال عبر اللغة الانجليزية وهي غنية في هذا الصدد، أو الأخذ مباشرة عن المصادر الألمانية[6].

فالنظرية حاضرة اليوم حضوراً ملموساً في البحث الجامعي المغربي، فهناك رسائل جامعية ومشاريع تأليفية تشغِّل هذه النظرية سواء في قراءة النصوص أو في إعادة كتابة تاريخ الأدب العربي العام والخاص أو في الإطار التربوي.

وفي هذا السياق نشير إلى الندوة التي نظمتها كلية الآداب بالرباط بتعاون مع مؤسسة كنراد الألمانية في موضوع جمالية التلقي، فقد كانت مناسبة لاكتشاف المجالات الواسعة لتطبيق هذه النظرية بفعالية ومدى اهتمام الباحثين المغاربة بها، كل في مجال اختصاصه[7].

هذا ونلاحظ من جهة ثانية توجه بعض الباحثين إلى كشف جهود البلاغيين العرب والدور الذي أسند للمتلقي في الرؤية البلاغية العربية، وهذا أمر مشروع وإيجابي مادام يدخل في إطار التفاعل (وليس التناسخ والاستغناء)، ذلك أن الامكانيات الكبيرة المتاحة للمثقف العربي، عربية وغربية قديمة وحديثة، تجعله مؤهلا لِتَبْيِيء هذه النظرية وتشغيلها في التحليل والتاريخ (والتلقين أيضا) بشكل إيجابي.

ولعل أهم ما يثير انتباه المُطَّلِع على نظرية التلقي في جهودها المتعددة والمتباينة، هو تشعب وتمايز الخلفيات الفلسفية التي تَسْنُد كل محاولة فيها، وهو ما يدعونا إلى تنبيه القارىء إلى التحلي باليقظة وهو يتعامل مع مختلف حقول هذه النظرية، حتى يضع كلاً منها في موضعه الصحيح من الحركة الغنية للفكر الفلسفي والنفسي والتجريبي في الساحة الثقافية الغربية.

هذا ما دعا البعض إلى القول بأن نظرية التلقي لا يجتمعُ روادها إلاّ على اهتمامهم بالنص الأدبي من جانب وبقارىء النص من جانب آخر، لكن كل على طريقته الخاصة في هذا الاهتمام (إلرود إيش).

ويمكن حصر أهم المصادر الثقافية والفلسفية لهذه النظرية فيما يلي :

☐ التأويلية : فقد كان لهانس جورج كادامير تأثير كبير، بتوجُّهِه الهرمينطيقي، على أعمال

= Stempel وهانس أولريش كومْبْريشْت Hans Ulrich Gumbrecht. كما نتعرف على جيل ثالث من قراءة المجموع المعنون بـ Rezeptions geschichte oder Wirkungsäs thetik (أي تاريخ التلقي أو جمالية التأثير). وهي أجيال تلتقي حول الإشكالية المركزية (المتلقي والنظرية الأدبية في ضوء التاريخ) ثم تختلف في مرجعيتها النظرية Lucien Dällenbach «Actualité de la recherche allimande» (im poétique 39. note 7)

(6) ننشر في العدد اللاحق (7) مقالاً بعنوان : «التأثير والتلقي ؛ المصطلح والموضوع» لـ : كونتر كريم Gunter Grimm ترجمهُ ذ. أحمد المامون أستاذ اللغة الألمانية بكلية الآداب بفاس عن الأصل الألماني كما ننشر بحثاً بعنوان : «التفاعل بين النص والقارىء» لفولفغانغ إيزر، تَرْجَمهُ الدكتور الجيلالي الكدية عن النص الانجليزي.

(7) ستصدر أعمال هذه الندوة في كتاب خاص ضمن مطبوعات كلية الآداب بالرباط.

ياوس[8] (Jauss) في المقام الأول، غير أن التأويلية انسحبت على أعمال كثير من المساهمين في هذه النظرية أمثال كروبن Grœben عندما صنف القراءات التجريبية التي تعامل معها قياساً إلى ما يعتبره الفهم الملائم الوحيد للنص. كما أطرت التأويلية عمل شميت Schmidt ذي الطبيعة التجريبية.

وعلى العموم كان البعد الهرمينوطقي لا يكاد ينفرد وحده بالتأطير النظري في أعمال هؤلاء وإن كان يُهيمن بشكل واضح في بعضها.

□ الظاهراتية : فأول ما يلفت الانتباه في نظرية التلقي عند فولفغانغ إيزر هو تأثرها بظاهراتية رومان إنكاردن (R. Ingarden) ومفهومِه للتلقي، ومعلوم أن انكاردن كان أحد تلامذة إدموند هوسرل فيلسوف الظاهراتية الكبير، الذي جاءت فلسفته كرد فعل على النزعتين التجريبية والمثالية ؛ فالتجريبي يرى أن للوعي دوراً سلبيا في إدراك الظواهر، والمثالي يَسْتَهْجِنُ العالم الخارجي، أما هوسرل فيولي أهمية متكافئة لكل من الوعي، والموضوع الخارجي[10]، وكذلك اعتبر إيزر القيمة الجمالية للأثر الأدبي ناتجة عن تفاعل الذات مع الموضوع (القارىء مع النص).

□ الأرسطية والكانطية والتحليل النفسي : وتظهر آثارها في جانب التحليل النفسي بالخصوص عند ايزر حين يرى أن القارىء يوظف اسقاطاته المرضية الموجهة بواسطة المخيلة الغريزية. كما تظهر معالم الكانطية والأرسطية (مفهوم التطهير) واضحة في مجهود ياوس.

□ نظرية الفعل ونظرية التفاعل : يعتمد ايزر خاصة، في دراسته لعلاقة النص بالقارىء على نظرية التفاعل عند ادوارد جون وهارود . ب جيرار. بينما يأخذ «شميت» بنظرية الفعل حينما يتصور أن الحقل الأدبي هو ميدان يقوم فيه كل من المنتج والوسيط والمتلقي والمحلل بأدوارهم أي بأفعالٍ محددة[11].

□ الفلسفة الذاتية المثالية (باركلي) : ومن الاتجاهات المغرقة في الذاتية التي ظهرت في حقل جمالية التلقي نجد محاولة دافيد بليش في كتابه «النقد الذاتي» (1978) فهو يحمل نكهة باركلية تعطي الدور الأكبر للوعي في إدراك الظواهر فالموضوع الأدبي ليس إلاّ ذريعة لاكتشاف الذات وقد استفاد بليش أيضاً من سيكولوجية المعرفة.

□ المنهج التجريبي : ويكاد أغلب منظري نظرية التلقي يستخدمون هذا المنهج وخاصة عند

---

(8) انظر Robert C. HOLUB : Réception Théory A critical introduction. Routledge London - Now York. P. 83.
ومعلوم أن تأويلية ياوس هي نقلة إلى مجال آخر بعد مرحلة الفهم الموسومة بالطابع التجريبي المطبق في إعادة تشكيل آفاق القراءات.

(9) Reception Théory P. 23

(10) روبرت ماجليولا «التناول الظاهري للأدب» ترجمة عبد الفتاح الديدي، فصول عدد 3، 1981، ص 183.

(11) انظر مقال إلرود ابش «التلقي الأدبي»، ترجمة محمد برادة والمقال منشور في هذا العدد نفسه من مجلة «دراسات سال».

التعامل مع القارىء الفعلي (الملموس) باستثناء ايزر الذي بقيت نظريته محصورة في معظمها في مجال تجريدي.

ولا ننسى أخيراً التأثير الذي مارسه الفكر الماركسي في أعمال موكاروفسكي وكذا لدى منتقدي نظرية التلقي بصيغتها عند ياوس من جمهورية ألمانيا الديمقراطية (مانفريد ناومان).

هذا الخصب الثقافي والفلسفي هو الذي حدا ببعض الباحثين إلى القول بأن «جمالية التلقي ليست مبحثا مباحاً للمبتدئين المتعجلين» (ستاروبنسكي).

وتجدر الإشارة إلى أن حداثة التقاء الثقافة المغربية والعربية بنظرية التلقي نتج عنها بعض الاضطراب في استخدام المصطلحات وتعريبها، بل إن هذا الاضطراب نلحظه حتى في رسم أسماء الأعلام بالخط العربي، بحيث يخيل إلَيْكَ أن : يوس، وياوس وجوس أسماء لأشخاص مختلفين، وما هي إلاّ اسم واحد لـ«هانس روبيرت ياوس» Hans Robert Jauss، وهذه بعض الأسماء نرسمها بالعربية حسب النطق الألماني مستفيدين من أحد أساتذة اللغة الألمانية :

فُولفغَانْغ إيزر.	Wofgang Iser
كارلْهاينْتس شْتِيرلْ	Karlheinz Stierle
هانس أُولْريش كُومْبِرشْتْ	Hans Ulrich Gumbrecht
كُونسطانْتسَرْ شُولْ	Konstanzer Schule
رَايْنَرْ فَارْنِينْغ	Rainer Warning
هَارَالْتْ فايْنرِش	Harald Weinrich

أما المصطلحات فيعسُر استيعابها بالطبع في هذا التقديم، ولذلك نكتفي بالإشارة إلى بعض الاختلافات في الاستعمال، آملين أن يتولى بعض القراء حصر أهم المصطلحات الرائجة لهذه النظرية سواء في العالم العربي أو في المغرب العربي، مع وضع خطاطة للاختلافات في الاستعمال، على أن تعمل المجلة على نشرها في أحد أعدادها القادمة :

التلقي. التقبل	RECEPTION
أفق التوقع. أفق الانتظار	HORIZON D'ATTENTE
الأثر. الوقع	EFFET
الاستطيقا. علم الجمال	ESTHETIQUE
المتلقي. المتقبل	RECEPTEUR
الأنموذَج. الابدال	PARADIGME
القارىء الجامع. جامع القراءة. القارىء النموذجي	ARCHILECTEUR
تحقيق. تجسيد	CONCRETISATION
تحيين. ترهين. تأنية (مِنْ الآن)	ACTUALISATION
النص الشيء. الصَّنيع	TEXTE CHOSE (ARTEFACT)

الموضوع الجمالي. وتُرْجِم أيضاً بـ : الشيء الاستيطيقي	**(OBJET ESTHETIQUE)**
القارىء المُخْبَر. القارىء المُطَّلِع	**LECTEUR INFORME**
مواقع. مواضِع (الأفكار)	**LIEUX**
السجل. الذخيرة	**REPERTOIRE**
الهيرمينوطيقا. التأويلية	**HERMENEUTIQUE**

ساهم في وضع هذه المقدمة إلى جانب هيئة المجلة الأستاذان :

د. الجيلالي الكدية : شعبة الانجليزية

وذ. أحمد المامون : شعبة الألمانيـة



التعريف بجمالية التلقي ونقدها

التلقّي الأدبي(*)

إلـرود إبْـش

ترجمة : محمد برادة

إن ما يستعيده العلمُ الأدبي، اليوم، تحت إسم «التلقي» بَعيدٌ عن أن يطابق أساساً إبستمولوجياً واحداً ومُتماهياً، كما أنه لايحيل على نفس الأخلاقية العلمية. فالفينومينولوجيا، والهرمنطيقا، وسوسيولوجيا الجمال أو دراسة القارىء التجريبية، والتي ساهمت جميعها في توسيع نظرية التلقي داخل الفضاء الناطق بالألمانية ـــ والتي ماتزال تضطلع بذلك ـــ، هي جدّ مُتنافرة، في بعض النقط، بحيث لايمكن أن نتصورها مجتمعة ضِمْن مدرسة واحدة. على أنه إذا كان من غير المستبعد العثور على عنصرٍ ما للالتقاء يسمح بالحديث مع ذلك عن «علم للتلقي» فيما يخص جميع هذه الطرائق المختلفة، فإنني أقترح أن نَقْبل مؤقتاً أن تتولّى جميعُ الطرائق التي تَنْتسب لنظرية التلقي فَتْحَ حقلٍ يكون موضوعه متصلاً في آن، بالنصوص الأدبية وبقارىء النصوص. غير أنه من الملائم، الآن، أن نترك مفتوحاً معنى مفهوم «قارىء» : ذلك أن إعطاءِ معنى أحادي لهذا المصطلح سيُفاقم الطابع الإشكالي للموضوع الذي يمكن لتلك الطرائق المختلفة أن تجعله مشتركاً.

إنني لا أُدرج ضمن دراسات التلقي بمعناها الدقيق، دراسات التأثيرات التي لها تقاليد طويلة في البحث المقارن حيث تحتلُّ مكانةً نوعية. إن مفهومَيْ «تأثير» أو «مصير» قد لعبا دوراً هاماً داخل مدارس الأدب المقارن نفسها، مثلما نجد في الجِدالات بين المدارس المقارنة الفرنسية والأمريكية : هل يجب أن نفهم من كلمة «تأثير» الروابط الأدبية المبنية على اتصالات حقيقية («علائق أحداثٍ»)، أم أن هذا المفهوم يمكن أن يُطبَّق عندما نُعايِنُ ملامح مشتركة وفي غياب أي اتصال فِعلي ؟ نجد أهم المراحل لهذه المناقشة معروضةً في الكتب المتصلة بالأدب

(*) هذه الدراسة مأخوذة من كتاب جماعي Théorie littéraire نشر تحت إشراف Mare Angenot, Jean Bessière, Downe Fokkema, Eva Kushner عنوانها بالفرنسية **La réception littéraire, par : Elrud Ibsch** وقد ترجمها عن الألمانية دانييل مالبير.

المقارن (مثلا، كتاب وستين، 1968، وكتاب كيزر، 1980)(*). وما يمكن استخلاصه، هو أن الطرح الوَضْعي لتلك الدراسات عن التأثيرات يسعى قبل كل شيء، بإلحاحه على الاتصالات المعتمِدة على أحداث، إلى أن يفرض نفسه في مقابل مفهومات المرحلة المتجمِّدة. وهذه الوضعية الدفاعية فقدتْ مُبررها مع ظهور البنيوية التي تُلغِي مبادؤها كل ركودٍ مفهومي. ومنذئذٍ، ترتدُّ دراسات التأثير إلى وضعية انطواءٍ استراتيجي؛ إنها تستمر وتكوِّن مجالاً نوعياً من التاريخ الأدبي لم يوضع، نسبياً كثيراً موضع تساؤل. ويرى كارل روبير ماندلكو (1974)، أن دراسات التأثير تمثل ــ خاصة في ألمانيا ــ ترجمة «مأسوية» لتاريخ الأدب تستند عقدتُها على «استخراج ومُعاينة النكران والجهل» اللذين تعرّض لهما الكاتب. قد يعترض أحدٌ قائلا بأن الدراسات من نوع «جوته في فرنسا» (ل : بالدانسبرغر) أو «نيتشه في فرنسا» (لـ : بيانكي)... ليس هدفها مطلقاً إنصاف هؤلاء الشعراء، بل استخلاص قوانينَ لما هو أدبي. وباختصار، يمكن القول بأن الأخلاقية العلمية لدراسات التأثير، قد أَفْضَت بهم إلى التَّثمين فَنَتَج عن ذلك تَراتبية أدبية يُمْكِنُها أن تعكس سياسة أدبية قومية والاتجاهات الكونية على السواء. وقد ظهر في نهاية الأمر، أن الطابع المسرف في أحادية النظر للأعمال الأدبية هو أحد نقط ضعف الأبحاث المتعلقة بدراسة التأثيرات : ذلك أنهم كانوا يدرسون التأثير على ضوء المصدر أو العمل الأدبي أو الكاتب الذين مارسوا تأثيراً. وحول هذه النقطة نجد أَنَّ التأملات النظرية في الأدب المقارن التي قدَّمَها ديرسين Dursin (1972) قد حملت تغييراً في التحليل. فهو عندما يجعل من المحفل المتلقّي، وليس المحفل المؤثِّر، العنصرَ المحدِّد لِنَمط التأثير، فإنه يجد نفسه على أرض دراسات التلقي حيث يلتقي، بالأخص، مع الأطروحات التي دافع عنها ميكاروفسكي والتي سنتحدَّث عنها لاَحقاً. عندئذ عرف علم الأدب توجُّهاً جديداً ظهرت عواقبه على تحديد موضوعه وكذلك على وضعه الاعتباري الإبستمولوجي. وبهذا المعنى، فإننا ندحض موقف رونيه ويليك (1973) وديزيرنك (1980) عندما يزعمان بأن التلقي كان دائماً هو موضوع علم الأدب، وبأن إبراز ممارسة قديمة (التلقي) ماهي إلاّ طريقة خاضعة لِلمُوضَة الأدبية. إن ديزيرنك يأسف لكون يوس، حينما شيَّد نموذجه في التلقي، لم يستعمل «إضافات الأدب المقارن الفرنسي». ونجد ويليك يجعل من تايخ التلقي «رواية جديدة لتاريخ الذوق ولتاريخ النقد». هذه الأحكام يعود أصلها إلى خواطر وتقاليد متمايزة تمام التمايز؛ ذلك أن منطق الصورة لديزيرنك، وأسبقية الجوْدة الإستيتيقية عند ويلك ليستا متلائمتين بكيفية مباشرة. فحسَب ويليك، يكمن ضعف تاريخ التلقي في كونه لايتيح تجنُّبَ هذا الإحراج : «تاريخ إنتاجات إستتيقية يفلت من قبضة مقولات السَّبَبيَّة والتطور». وهذا التأكيد يوضح الهوّة التي تفصل مفهوم ويليك للأدب عن نظرية التلقي. فبالنسبة لهذه

(*) يجد القارىء في نهاية الدراسة ثبتاً بالمراجع بلغاتها الأصلية، وأرقام السنوات هنا تحيل عليها.

الأخيرة، يصير التطور والسببيّة، بالفعل، مشكلتين مركزيتين تماماً، بينما العنصر «الجمالي» بوصفه مقولةً كونية أو جوهراً، يَبْتعث تحفظاتٍ جديدة سواء من وجهة نظر تاريخية أو من وجهة نظرية المعرفة.

إن نظرية التلقي بالمعنى الدقيق، ترفض الموضوعية التي تستند إليها نظريةُ النصوص وتحليلُها. وهذه المسلمة تشمل :

1 ــ المشروع الفينومينولوجي الذي يدحض، منذ هيسيرل، الموضوعية.

2 ــ المشروع الهيرمينوطيقي الذي يفترض الوحدةَ بين سيرورة الفهم وذاتِ المنتج وذات مُؤوِّل المعنى.

3 ــ نقطة انطلاق أبحاث ميكاروفسكي القائمة على التكوين الاجتماعي للمُواضعات.

4 ــ وأخيراً، مشروع التجريبيين المُنْبَني على نظرية العمل وعلى علم النفس وعلم الاجتماع.

لكن رَفْض ادّعاء النص في تطلعه إلى الموضوعية لايعني بعد أننا وصلنا إلى اتفاق حول تحديد قُطب القارىء أو حول طريقة تعيين ووصف علاقة النص بالقارىء.

لنحاول، إذن، قبل كل شيء، بسط مفترضات المغايرات الأربع الأساسية لنظرية التلقّي داخل الفضاء الناطق بالألمانية حتى نُظهر، في مرحلة أولى، مدى اتِّساع تنويعات هذه الطريقة. وعندئذ سنتبيَّن أن بالإمكان الشك في كون تلك الطرائف المختلفة تعود إلى نفس المنظور. وسنعالج، في الأخير، إمكانيات تعاونٍ مُستقبلي بين تلك التوجهات المختلفة.

فيما يتصل بالسؤال : «مَنْ هو القارىء المعنيّ هنا ؟»، يذهب التصور الظاهراتي لفولكانك إيزر، إلى المعاينة التالية : طِبقاً لاهتمام المعرفة الفينومينولوجية، فإن الأمر لايمكن أن يتعلق بقارىء ملموس، تاريخي أو معاصر. بل إن القارىء المقصود هو بالضرورة تجريدٌ، وحادث عارض تُبنَى خصائصه قَبْلياً باستقلال عن كل وجود حقيقي. ويُبْعِد إيزر، عن وعي، مفهوم القارىء «المثالي» الذي استعمله أنكاردن، لأنه يرفض فكرة «التجسُّد الملائم» التي يستتبِعها ذلك المفهوم (القارىء المثالي). على هذا النحو، يوضح إيزر مفهومه للقارىء داخل «فعل القراءة» : «هكذا عندما يتعلق الأمر بالقارىء في الفصول التالية لهذا الكتاب، فإنه يجب أن نفهم بنيةَ القارىء الضِّمني القائمة داخل النصوص (...) فالقارىء الضِّمني لايملك وجوداً حقيقيا لأنه يُجسد مجموع التوجّهات الأولية التي يقترحها نصٌّ تخييلي على قُرّائه الممكنين والتي هي شروطُ تلقِّيه. نتيجةً لذلك، فإن القارىء الضمني ليس مُنغرساً في جوهر تجريبي، بل هو متجذّر داخل بنية النصوص نفسها» (ص 60، 1976). ولأن إيزر جعل من القارىء

الضمني توجّهاً نصيّاً أولياً وشرطاً للتلقي، فإنه تمَّ الاعتراض على اعتباره مُنَظِّراً للتلقي. لقد أراد البعض إدراج مفهومه ضمن منظور التأويل بِحجَّة أن القارىء لن يُغَطي عند إيزر سوى استراتيجيات نصيَّة (انظر على سبيل المثال كتاب بارنو 1980، ومايو 1982، ورِبي، 1984). ولقد كان الاهتمام الذي أثارته نظريةُ إيزر لدى الأنكلو ــ أمريكيين، سبباً إضافياً لاعتباره قريباً من مدرسة النقد الجديد New Criticism وكان رد الفعل هذا، في نظري، رداً غير ناضج، إذْ لا تُدعمه الحجج الواردة في كتاب «فعل القراءة» ذلك أن ظاهرتية القراءة تنبني، عند إيزر، على نظرية القارىء الضمني وعلى نظرية القارىء الممكن في نفس الآن. وهذا التمييز يحدُّ قليلاً من الدَّور الضمن ــ نَصي للقارىء الذي يُعزَى إلى إيزر، ويسمح بأن نأخذ في الاعتبار القارىء الحقيقي. يقول إيزر عن دور القارىء: «إن دور قارىء النص يقبل تحقّقات تاريخية وفردية مختلفة وذلك على ضوء الاستعدادات الوجودية وكذلك على ضوء الفهم الأولي الذي يحمله القارىء الفردي للقراءة (...) فدور القارىء يشتمل على جدول من الإمكانات التي تكون، في كل حالة ملموسة، موضوعاً لتَحيْينات محدّدة، وبالتالي فإنها «مُؤَقَّتة» لاغير. على أنه يتحتم القول بأن إيزر لايذهب، وفق هدفه الفينومينولوجي، إلى حدّ وصف تلك التحيينات المؤقتة» وصفاً ملموساً.

هناك سبب إضافي يجعلنا نفترض أن القارىء عند إيزر هو تشييدٌ تجريدي ــ بالرغم من إلحاحه على مفهوم القارىء الضمني ــ وهو ما نجده في نموذج القارىء الذي يشيده انطلاقاً من نظرية التفاعل. ففي فصل «اللاَّتماثل بين النص والقارىء» يتخذ إيزر مرجعاً له نظريةَ التفاعل عند إدوارد جون وهارولد ب. جيرار. وهذان الأخيران فصَّلا القول في نمذجةٍ لاختزال العوارض داخل التفاعل الاجتماعي. ويَنْقُل إيزر من السلوك الاجتماعي إلى التواصل بين النص والقارىء درجاتِ اللاّيقين ودقائق العلاقة بين أطراف التواصل، فيقول: «ونَظِيرُه هو اللاَّتماثل الجوهري بين النص والقارىء الناتج عن غياب وضعية مشتركة أو إطار مشترك لمرجعية مسبقة». ومعنى «تواصل» اختزال تلك الثغرات بافتراضِ أن الأطراف المتحاورة هي على استعداد لأن تتطور أثناء التفاعل التواصلي: «يفشل التفاعل عندما لا تتغيّر الإسقاطات المتبادلَة للمتحاورين، أو أيضاً، عندما تكتسح إسقاطاتُ القارىء النصَّ بدون مقاومة. لأجل ذلك، فإن الفشل معناه دائماً ملأ الفراغ بكامله بواسطة الإسقاطات الخاصة».

فضلاً عن ذلك، فإن إيزر يلجأ إلى البحث المتصل بالتحليل النفسي في مجال التواصل. ويتعلق الاستشهاد التالي، أيضا، بفشل التواصل، لكنه مقرون، هذه المرة، بتفسير نفساني: «ربما يكمن المهم، ببساطة، في الملاحظة المؤَكَّدة بالتجربة والتي تقول بأن العلائق ما بين البشر تكتسب ملامحها المَرضيَّة بقدر ما يملأ الشركاء بكيفة اقتصارية تقريباً ثغراتِ التجربة بمساعدة الإسقاطات الصادرة عن المخيّلة الغريزية». وهذا الاستشهاد مفيد: إنه يُظهر أن

ميراث إيزر الفينومينولوجي لا يقوده إلى إلغاء الملاحظان ذات الطبيعة التجريبية. ولكيْ نلخص باقتضاب وتعميم موقفه استناداً إلى مقُولتيْنا الأساسيتيْن : الافتراضات الإبستمولوجية ومفهوم القارىء، فإننا نسُوق الحصيلة التالية : طِبقاً لهدفه الفينومينولوجي، لا يصوغ إيزر فرضياتٍ لن تكون سوى تفسيرات مؤقتة لأحداث يتمُّ التأكُّد منها. كذلك فإنه لا يميز بين ملفوظات ذات قيمة وصفية وملفوظات للتثمين (وهذه الأخيرة تتعلق بالتأثير المعزوّ للأدب وبمفاهيم مثل «الفشل»)، بل يستعمل، على امتداد صفحات كتابه، ملفوظاً هو نصف وصفي ونصف معياري. وقارئه هو، كما قلنا، تشييدٌ. ويمكن، دون جهد كبير، أن نترجم تحليل السيرورات المتصلة بالقارىء الكامن، إلى فرضيات قابلة للتأكّد تجريبياً؛ خصوصاً وأن إيزر لا يعارض قيمة البحث التجريبي. فمن وجهة نظر تجريبية، تقدم فينومينولوجيتُه في القراءة كشفاً ثميناً (يمكن مراجعة ما كتبه شرام، 1985؛ وميللر، 1981).

يعود أصل مساهمة هانس روبيريوس في نظرية التلقي إلى التساؤل الهرمينوطيقي عن العلائق التي تجمع آفاق انتظارٍ مُتباينة تاريخياً. ومنذ المدخل الذي كتبَه عن «خصومة القدماء والمحدثين» لبيرو (1964)، تعلّق آهتمامُ يوس بِمشكلة تَمَلُّك الفن الماضي من لَدُن المشاركين اللاَّحقين في السيرورة الفنية والذين هُمْ مُشبَعون بالوعي التاريخي لحاضرهم.

وهذه المسألة تَستتبع حكم قيمة على الأعمال مع التعرُّف إلى معيار فنِّي أو تكوينه. وبالفعل، فإن الأمر لايتعلق كثيراً بإعادة تشييد الأشكال والمجتمعات الفنية الماضية، بقدر ما يتعلق بإظهار إمكان التغلُّب على المسافة التاريخية الفاصلة بين فَهْم الأمس وفَهْم اليوم. وَهِيرمينوطيقا التَّمَلُّك التي يوسعها يوس ــ بكيفية نقدية ــ عَقِبَ كدامير، تهدف إلى إعادة تشييد تقليد ثقافي متواصل : «متعة الذات داخل متعة الآخر» حسب صيغة يوس (1977).

إن إعادة تشييد أُفق انتظار قابل للتَّوضيع («داخل نَسق انتظارات قابل للتوضيع... ينحدر، بالنسبة لكل عمل فني في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها، من الفهم المسبَّق للجِنس، وللشكل، ولتيمة الأعمال الأدبية المعروفة من قبل، ومن التعارض بين لغة شعرية وأخرى عملية» (يوس، 1970) ليست غاية في حد ذاتها، وإنما هي على العكس، تُفيد [أي إعادة تشييد أفق انتظار] في بناء تقليدٍ للأعمال الأدبية تنتمي إلى استتيقا السَّلبية. وتجب ملاحظة أن يوس ينطلق من مسلمة كَوْن تحطيم المعيار هو العنصر الأكثر أهمية في الفن العظيم. ذلك أن المسافة الإستيتيقية تَنْتهك أفق الانتظار وتُغَيِّره. وبعبارة أخرى : فإن عملاً أدبياً كبيراً يَنْتهك أفق انتظار عصره، وبِتكسيره لذلك الأفق يَسْتَتبع تحويراً دائماً له.

لِنُوضِّح، من خلال بعض الأمثلة، الدور الذي لَعِبَه حكم القيمة في البحث التطبيقي ليوس : خلال الستينات، كشفت إحدى الدراسات أن طلبة المدارس الألمانيين المرشحين لامتحان الباكالوريا لايقرأون مسرحية إفيجيني **Iphigénie** لجُوته. ويُفسر يوس هذا

الإعراض عن الدراما الكلاسيكية بكون إفيجيني، أثناء تلقّيها، قد أصبحتْ نموذجاً لِلتّناغم حيث العنصر الأنثوي الخالد يعارض الطغيان بقوةٍ رائقة وهادئة. غير أن يوس الذي يعتقد أن هذا النموذج ينحدر من تلقي العمل وليس من بنيته، يريد تحرير دلالة إفيجيني، وهي دلالة تندرج ضمن تقليد التناقض.

إنه بإعادته تشييد أفق الانتظار الذي تَتمايَزُ عنه افيجيني بوصفها مسرحيةً سالبة، فد دعَّم استمرارية التقليد (يوس، 1975). بكيفية مماثلة ــ لكن دون حَكٍّ مُسبَق لِقشرة تَلَقٍّ مُتناغم ــ يُبرز يوس إستتيقا فلوبير «السالبة» قياساً إلى أفق انتظار مُكوَّنٍ، ضمن عناصر أخرى، من مسرحيات فْيِيدُو الهزلية (يوس، 1970)، كما يوضح القوة التي كسَّر بها ديوان «أزهار الشر» لبودلير، المعيار داخل سياق كان فيه شعرُ التسلية قد أصبح نموذجاً لإضفاء المشروعية الاجتماعية (يوس 1975). يتحتم علينا من جديد، أن نتساءل عن القيمة الإبستمولوجية وعن مفهوم القارىء في إستتيقا التلقي عند يوس.

إننا نلمح هنا تناقضاً إبستمولوجياً : فإعادة تشييد أفق الانتظار التي يَسْتَلزِمها يوس نظرياً وينجزها في التطبيق، تخضع لمسلمات منهج تاريخي قائم على البحث عن الوثائق بطريقة تجريبية. ومن اللاَّفت للنظر أن يوس يُنْهي إعادة التشييد تلك في اللحظة التي يظهر فيها العمل الأدبي الذي يعتبره حاسماً ومُكسراً للمعيار (مثلاً، يوقف إعادة تشييد أفق الانتظار عند سنة 1857 وهي السنة التي ظهرت فيها رواية «مدام بوفاري» وأزهار الشر). قد يكون لذلك التحديد الكرنولوجي في إثبات المصادر تَبرير تطبيقي. ومع ذلك لا ينبغي أن نُسْقِط من الحساب العواقب البعيدة لتلك الطريقة. ذلك أن متابعة إعادة تشييد أفق الانتظار بعد ظهور «العمل السالب» سَتَسْمَح بتكوين فكرة أكثر مطابقة لحقيقة التأثير الذي يفترض يوس حُصولَه مباشرةً.

وهذا ما جعلنا نَعْمِد إلى تَنْسِيبِ الأطروحة التي تقول بأن بودلير قد دشَّن بالنسبة للأجيال اللاّحقة، وَأَوْرَثَها، أُفق انتظار جديد (راجع بحثنا المنشور في سنة 1981).

إننا نَقْبَل كونَ يوس يَستطيع، بفضل إجرائه، أن يشيد «القيمة المجدَّدة للعمل الأدبي، إلاّ أن التجديد كما يتحقَّق يظل خارج إدراكه. لذلك يتوجَّب متابعة المسألة من خلال دراسات عن الطريقة التي تُلُقِّيَ بها العملُ من لَدُن قراء تاريخيين. ولا تستطيع القيمةُ المجدَّدة (المستعارة من الشكلانية الروسية التي كانت تُمثِّل لديها مَفهوماً ضِمْن ــ أدبياً) سوى أن تشير، في استفتاء مُوَجَّهٍ عن التلقي، إلى تأثير مُحتَمل يستلزم، لهذا السبب، تأكُّداً مادياً.

لقد عايَنَّا أن يوس يُشيِّد أُفق الانتظار بكيفية تاريخية وتجريبية. لكنه سرعان ما يتخلى عن وجهة النظر تلك بمجرَّد ما يُؤَوِّلُ العملَ الأدبي المجدَّد. إنه يعود إلى المنهج الهيرمينوطيقي الذي

يُولي الأَفضلية لإنتاج المعنى إنتاجاً ذاتياً بدلاً من الفهم القابل للموضوعية لدى قُرَّاء آخرين. إن يوس يطالب بتاريخ للأدب «يَستكشف سيرورة التلقي بِمساعدة الأداة التي تعوّض، في مجال فَهْم المعنى، النموذج التجريبي للملاحظة القائمة على «التجربة والخطأ» : أي أداة لُعبة سؤال ــ جواب بين القارىء والنص» (انظر يوس، 1975). والقارىء المقصود هنا ليس هنا قارءاً تاريخيا وواقعيا بل قارىء مُؤَمْثَل هو بالضرورة مُتَماهٍ مع ذاتِ التلفُّظ، وبدقةٍ أكثر هو المؤوِّل، أي يوس نفسه.

وفي مقابل التناقض الإبستمولوجي (تلك القفزة من إعادة تشييد أفق الانتظار بكيفية تاريخية تجريبية، إلى التأويل الهيرمينوطيقي الذاتي) نجد تناقضاً في مفهوم القارىء : فيُوس يتفَحص التلقي الذي يمارسه القارىء التاريخي إلى اللحظة التي يقدم فيها، هو نفسه، تأويلاً للعمل الأدبي المجدِّد، عندئذ يتخلى عن الموقف «الموضوعي» لصالح خَلْط الذات والموضوع. ولما كان تأويله لا يكتسي شكل فرضية قابلة للتأكد، فإنه لامناص من أن نَستخلص بأنه لا يستجيب إلاّ جزئيا لمقتضاه الخاص بأُفقِ انتظارٍ قابل للتوضيع، وبأنه يظل، في الجزء الآخر من تحليله، خاضعاً للمنظور الهيرمينوطيقي. ذلك أن ارتباطه الصريح بالنظرية الهرمينوطيقية يُعارض بقوة التساؤلات التجريبية : إنه يأخذ عليها طابعها التعسُّفي (يوس، 1975).

وفي فترة أخيرة، خلال مناقشة متعددة الاختصاصات بين قانونيِّين ولاَهُوتيين، حاول يُوس توضيح نقط التوافُق المنهجي، فوضع إعادة التشييد التاريخي بعد 1) الفهم الذي يحمله تلقي العمل الأدبي، وبعد 2) التأويل؛ أي أنه حدّد إعادة التشييد باعتبارها المرحلة الثالثة من التأويل الهيرمينوطيقي. إنها تفيد في الإحاطة بِغَيْرِيَّةِ العمل الأدبي وفي تعريفها، لا لصالح التاريخانية بل، على العكس، لأجل إثارة سؤال : «ما الذي يقوله النص لي وما الذي يمكن أن أقوله للنص ؟» (يوس، 1981). ومن المفيد ملاحظة أن يوس يبدو كأنه يحاول، هنا، تبرير موقفه كمُؤَوِّل باستناده إلى طريقة التظاهُر : «ماذا لو وضعتُ نفسي في دورقارىء له أُفق ثقافي يَنْتَمي لحاضرنا...»

ويتمتعُ أَخلافُ يوس بميزة واضحة لأنهم ليسوا مضطرين، مثله لا إلى التشبث بالتأويل الهيرمينوطيقي للنّقل الثقافي، ولا إلى الأخذ بأُطروحته في التجديد. إنهم يستطيعون أن يكرسوا جهودهم لوضع مصادر وثائقية مُتّصلَة بالقراء التاريخيين، ولتشييد آفاق انتظار جد مختلفة

تصوراته مع تصورات منظري التلقي، وكونه اعتُبر كذلك من لَدُن يوس، جيريج ستريدتر، هيرتاشميد، ليبومير دولزيل، يُبَرِّران تماماً تقديمه ضمن هذا المجال. يندرج ميكاروفسكي ضمن تقاليد الشكلانية الروسية والألسنية البنيوية (التي كانت لها روابط مع هيسيرل وكارناب) وكذلك إستتيقا هيربار الشكلية والكائِنية الجديدة عند بروديز كرستيانزن. ويكوِّنُ المشروع المضادّ للهيجيلية القاسم المشترك لتلك التقاليد.

كان طموح ميكاروفسكي الأساسي هو أن يتجاوز، في آنٍ، المثالية والميتافيزيقا الإستتيقية وكذلك علم النفس الفردي للإبداع. وكان الوصول إلى هذا الهدف يقتضي الاعتراف بالقِيمة الاصطلاحية والوظيفية للفن، وهو ما عرضه في بحثه عن «الوظيفة الإستتيقية، المعيار والقيمة الجمالية بوصفهما حدَثَيْن اجتماعييْن» (ظهر سنة 1935 بإحدى المجلات ثم نشر في كتاب سنة 1936). إنه يتخلى عن التساؤل الأونطولوجي الذي طرحه أنكارِدِن : «ماهو جوهر العمل الفني وكيف السبيل إلى معرفته ؟» لِيُوكِل للمجتمع، أو لفئة اجتماعية، مهمة التقرير بِشأن الوضع الاعتباري الفنِّي لنصٍّ أو لشيء ما : «إن استعداد شيءٍ نشط للاضطلاع بالوظيفة الجمالية ليس خاصيةً واقعية لذلك الشيء حتَّى ولو كان مُهيأً لتلك الوظيفة. ذلك أن هذا الاختصاص لايظهر، على العكس، إلاّ في بعض الظروف وضمن سياقٍ اجتماعي مُحَدَّد : إذْ نجد أن ظاهرة كانت في فترة أو داخل بلادٍ معينة، حاملة لامتيازِ وظيفة جمالية، يمكن في فترة ثانية أو ببلادٍ أخرى، أن تتكشَّف غير ملائمة لتلك الوظيفة (ميكاروفسكي، 1970). بإعطاء ميكاروفسكي للحقل الإستتيقي تعريفاً تدَاوُلياً، فقد صَيَّره قابلاً لأن تنفذ إليه ظاهراتٌ لم يكن يُعْتَرَفُ لها، إلى عهد قريب، بأيِّ وظيفة جمالية. إليكم بعض الأمثلة : مطحنة القهوة اليدوية التي تمَّ تجاوزها تقنياً منذ أمدٍ طويل، والتي كانت مخصصة لغاياتٍ عملية محض، أضْفَوا عليها وظيفة جمالية عندما لاَءَمُوا بينها وبين أزهار مجفَّفة ومكواة هي أيضاً مهجورة (لم نتطرق بعد لـ «قيمتها» الجمالية)؛ كذلك الأمر بالنسبة لدرّاجة صَدِئة حينما تُعزَل وتُنقَل إلى فضاء آخر لتُعرض داخل متحف الفن الحديث. نجد أيضاً أن التَّوراة تُؤوّل على أنَّها «أدب»، بينما رواية مفيستو Méphisto لكلوزمانْ تفجر معركة قانونية لأن عائلة جوستاف كراندجان تَعزُو للرواية وظيفة وثائقية هي، في آن، تاريخية وبيوغرافية. ورغم بعض التحفظات لأنَّ ميكاروفسكي يهتمُّ بالثوابت الأنتربولوجية في التجربة الجمالية، ويعتقد أن بعض النصوص هي أكثر أهليةً من غيرها للدخول إلى المجال الإستتيقي ـــ، فإنه يترك للقارىء المتلقي حرية التقرير سواء فيما يخص الوظيفة أو ما يتعلق بالقيمة الجمالية. وليس هذا القرار فردياً وذاتياً، بل هو اجتماعي : «مسألة استقرار الوظيفة الإستتيقية هي قضيةُ مجموعةٍ».

ومثل مفهوم الوظيفة يكتسي مفهومُ القيمة دلالةً اصطلاحية. ففي مقابل مفهوم قيمةٍ مطلق ومُحايث قد يفترض قيماً «خالدة» مندرجة داخل الشيء أو النص، يقدم ميكاروفسكي مفهوماً أَدَاتِياً وعلائقياً للقيمة مُحَدَّد بـ «قدرة شيء ما على خدمة هدف محدّد»، أي أنه يربط «تحديد الهدف والتوجُّه نحوه بذاتٍ فاعلة مُحَدَّدة».

ويذهب ميكاروفسكي إلى أن القيمة الجمالية تكون أكثر ارتفاعاً حيث يَنْقلب العمل الفني ضد المعيار الثقافي السائد. وهذه العلاقة بين المعيار والقيمة هي ملمح مميّز للحقل الإستتيقي بينما يُعتَبر التطابق مع المعيار، في غير الحقل الإستتيقي، قيمةً إيجابية. وبخصوص هذه النقطة، يَجبُ أن نلاحظ بأن موقف ميكاروفسكي المتطابق مع موقف يوس يتعرّض لتأثير الإنتاج الفني مابعد ــ الرومانسي، مما يجعله يرفع إلى مستوى المعيار جزءاً من ذلك الإنتاج. إلا أن ميكاروفسكي لا يأخذ كثيرا في الاعتبار بعض التلاوين عندما يقول : «إذا اعتبرنا تاريخ الفن انطلاقا من المعيار الجمالي، فإنه يكونُ هو تاريخ الانتفاضات ضد المعايير السائدة». ويبدو أن ميكاروفسكي تنبَّه بنفسه إلى إطلاقية هذا الحكم لأنه سرعان ما يضيف التحفظ التالي : «على أنه حتى في الحالات القُصوى يتحتّم على العمل الفنّي، في الوقت نفسه، أن يحترم المعيار : ذلك أنه توجد حتى في تطور الفن فترات يكون فيها احترام المعيار ذا أولوية واضحة قياساً إلى تحطيم المعيار». إلاّ أن ميكاروفسكي يتشبث، في العموم، بمفهومه للمعيار، وهذا يقوده إلى إجراء فَصلٍ ثنائي بين «الفن العظيم» و «فنّ الطبخ». فهذا الأخير لا ينتهك مطلقا، أو قد يفعل ذلك بنسبة ضعيفة، المعيار الجمالي السائد. إنه ينمو بطريقة موازية للفن العظيم ويضمن التعايش بين أنساقٍ معيارية مختلفة داخل الحقل الفني. وتَتَمَفْصل هذه الخواطر حول نموذج اجتماعي يُقيم علاقةً بين المعيار الإستتيقي والمورفولوجيا الاجتماعية : «تفرض فكرةٌ نفسها عن وجود علاقة مباشرة بين تَراتبية المعايير الجمالية وتراتبية الفئات المجتمعية : فالمعيار الأَحْدثُ، الموجود في القِمَّة، يبدو مُطابقاً للفئة الاجتماعية الأكثر ارتفاعاً؛ وهاتان التراتبيتان تَبْدُوان وكأنهما تتقاسمان نفس الدرجات الوساطية بحيث ستُطابِق الفئات الاجتماعية الأكثر دُنُواًّ، أنساقُ معايير مُشابهة لها». وبالإمكان انتقاد نموذج ميكاروفسكي السوسيولوجي، فمُجتمعنا الذي تقرر فيه التكنولوجيا مصير النمّو الاقتصادي والسياسي والثقافي للدُّول والكيانات فوق القومية، يجعل من الصعب الدفاع عن ذلك النموذج.

ولكي نكون أكثر دقةً، نقول بأن على ذلك النموذج السوسيولوجي أن يأخذ بالاعتبار مستويات تجربة الفرد وكفاءته في بعض المجالات (في الأدب، مثلاً) أكثر من اهتمامه بالانتماء إلى فئة اجتماعية. وبالفعل، نعتقد أن هذه العوامل التي لاتعكس إلاّ بطريقة غير مباشرة (من خلال التكوين المدرسي، مثلاً) الفئات الاجتماعية، هي التي تلعب، مع ذلك، دوراً حاسماً في تحديد المعيار.

إن ميكاروفسكي يُنْجز امتداداً للشكلانية الروسية من خلال إضفاء الطابع التاريخي عليها وإعطائها هماًّ تداولياً. لأجل ذلك نستطيع اعتبار وجهة نظرة مندرجةً ضمن نظرية التلقي (راجع أيضاً كتاب فُوكيما وإبْش، 1977).

يؤكّد رأْينا، تَمْييزُه بين الصَّنيع artefact والشيء الإستتيقي (وهو المصطلح الذي يَسْتَعيره من بروديركرستيانزن لكن ينزع عنه العنصر الذاتي الكانتي ــ الجديد : فالصَّنيع هو النص

الأدبي الثابت، والشيء الإستتيقي هو العمل عندما يتَحَقَّق. فالشيء الإستيتيقي مُتغيِّر : إنه يتوقف على الوعي وكذلك على عملية التحقُّق (التجسيد) التي يُنجزها القارىء المتلقي. وإذا استعملنا مصطلحاتنا الخاصة، نقول بأن الثبات النَّصي هو عِظَمٌ تحليلي ونظري يمكن وصفُه بوساطة الألسنية ونظرية النصوص. إلاَّ أننا إذا قارنّاه بتأويل النص، فإن التحليل لايمكنه أن يَقُودنا إلى اختيار بل فقط إلى كَامِنٍ من الدلالات. أما اختيارات الدلالة ــ المنْجزَة من لَدُن القراء ــ فإنها تُدرَس فيما بعد بوصفها وثائق، أو أيضاً بوصفها شهادات على التلقي.

إن مفهوم القارىء لدى ميكاروفسكي يسمح بدراسة القارىء التاريخي والملموس. وقد اشتغل تلميذه فوديكا في هذا الاتجاه (فوديكا، 1976). ذلك أن النسبية التاريخية والثقافية البارزة بقوة لدى ميكاروفسكي جعلت موقفه الإبستمولوجي يوحي بالفصل بين الذات والموضوع تَحبيذاً لمقاربة تجريبية. لكننا نجد عنده، مع ذلك، إرْثاً فينومينولوجيا هاماً، مثلما هو الشأن، مثلاً، في قوله بأن البَرْهَنة تستتبع، رغم أنها وصفية، عدداً معيناً من المسلمات.

أما نظرية التلقي التجريبية التي اعتبرناها مُغايراً رابعاً داخل هذا المجال، فإنها تخلَّتْ عن طموح الوصول إلى وَضع اعتباري خاص مثلما تطمح إلى ذلك فروع العلوم الإنسانية. تندرج، هذه النظرية، بوصفها حقلاً خاصاً للدراسة، ضمن التقليد العلمي لعقلانية انتقادية محرَّرة من الوثوقية (كروبين) أو ضمن تشييديَّة جذرية (شميدت). ويتمايز هذان الموقفان بِحسب الأهمية التي يُولِيَانِها لتأثير الذاتي على «الوقائع».

يقترن البحث التجريبي، في مجال علم الأدب الجِرماني، باسْمي نوربير كروبين ويسكفريد ج.شميدت اللذين أسسا هذا النوع من البحث. ففي سنة 1977، ظهرت أول الأمر، «دراسة التلقي بوصفه علماً أدبياً تجريبياً» وفيها وضع كْرُوبْين مسافة بينه وبين المفهوم الهيرمينوظيقي؛ إنه يعتبر الفصل بين الذات الباحثة وبين موضوعها بمثابة المقياس المطلق لعلم أدبيّ تجريبي. والموضوع ــ كما سبق أن أعلنا ذلك في البداية ــ ليس نصاً، بل هو الدلالة التي يسندها القارىء للنص. ويريد كروبين أن يمنع الباحثَ من إيلاء أهمية مُبالَغ فيها لتأويله الخاص. وبهذا الشرط وَحْدَه ــ الذي يُتيح تَجنُّب خلط الذات بالموضوع المميز للهيرمينوطيقا ــ يستطيع هذا الفرع من المعرفة أن يصير علماً. إن القرارات المتعلقة بدلالات نصّ أدبي يمكن أن تصدر فقط عن مُتلقِّين وليس عن المؤوّل. وواجبُ هذا الأخير هو أن يعيد إنتاج عمليات التلقي بطريقة تجريبية وذلك بأن يُطبق على نصٍّ ما، مناهج مختلفة لإقامة العلاقة الدلالية (مثلاً، الدلالة المغايرة، (free-card-sorting-sustem-cloze-procedure) يتولّى تأويل نتائجها. ويمكن للفَرضية المتصلة بدلالة نصٍّ ما، والتي تَمَّ التأكد منها بطريقة أفضل من خلال التحقُّقات التي ينجزها المتلقون، أن تُغذّيَ الطموح لجعلها قابلةً للتعميم (نسبياً)، أي الوصول إلى امْتِلاك نوع من «التلاؤُم» عند جماعة معينة في لحظة معينة.

ذلك هو الإطار النظري لتحليل التأويلات التي طبقها كروييين وباحثون آخرون على نص روبير ميزيل La catastrophe du lièvre (انظر كروييين، 1981). وقَدْ طَلَب كروييين من مُمَثِّلي مختلف مناهج التأويل (الهيرمينوطيقا والتحليل الماركسي، والنفسي، والشكلي) أن يَقْترح كلُّ واحد منهم تأويلاً لقصة ميزيل السالفة الذكر؛ ثم عرض نتائج تلك التأويلات على عيِّنة من أشخاص مُكَلَّفين بالتأكُّد منها بواسطة ثلاثة مناهج تجريبية (الطريقة المغلقة طَبَّقها فولستريش، الدلالة المغايرة طبقها زوبيل، والتصنيف الدلالي طَبَّقه أولدنبورغر). وكان الأمر يتعلق بالإجابة على سؤالَيْن جوهريَيْن :

1) أي اقتراح من بين تلك الاقتراحات الأربعة التأويلية (الهيرمينوطيقية) يمكن أن نُعَيِّنه بوصفه ملائماً (صحيحاً) على ضوء الدلالات النصية المتحقِّقَة ؟

2) ماهو المنهج المناهج، من بين المناهج الثلاثة التجريبية المستَعْملة لتوضيح التحقُّق، الذي يسمح (تسمح) بالوصول إلى أفضل جواب على السؤال المتعلق بالتأويل الأكثر ملاءمةً ؟

إننا لا نستطيع، هنا، أن نقدم عرضاً عن جميع سيرورات وتوصيفات العُدَد التجريبية، ولذلك سنكتفي بخُطاطة غير دقيقة للنتائج : لقد ابعِد التأويل المنتسب إلى التحليل الشكلي لأن الاستشهادات الكاملة بلغتْ حجماً غير متناسق ولا مُتناسِب. فلم يَبْقَ، إذن، سوى ثلاثة مشاريع. ثم أُبْعِد التأويل النفساني في التجارب الثلاث باعتباره تَحَقُّقاً للمعنَى غير ملائم للنص. وحسب كلمات كويْيين الواعي تماماً بالأهمية المحدودة للنتائج، فإن : «مشروع التأويل التَّحليلنَفساني (...) يمكن اعتباره، على الأقل بالنسبة لجمهورية ألمانيا الفيدرالية وللقراء الذين استُشيروا، غير صحيح». بينما الفرضية التأويلية الماركسية «كشفت أكبر تَطابُق (ولو أنه غير تامّ) مع دلالة النص». وأظهرت الفرضية الهيرمينوطيقية، من جديد، ابتعاداً كبيراً عن النص الأدبي في الصورة التي تُلقِّيَ بها. ومع ذلك، فإن هذه الاختلافات لاتكفي لإلغاء هذا المشروع. وكان من بين نتائج تلك التجربة، حَمْلُ الباحثين على إعادة صياغة السؤال : فالأبحاث التجريبية أتاحت، فقط، الكشف عن فرضية التأويل غير الملائمة، بينما اتضح أنه من المستحيل الوصول إلى القرار المتعلق بالمنهج الملائم.

لن نتعرض، هنا، للسؤال الثاني المتصل بأفضل منهج، ونكتفي بالإشارة إلى أن منهج الطريقة المغلقة قد تكشَّف منهجاً قليل الاقتصاد، وإذن فهو غير مُتَكَيِّف.

يحيل مفهوم القارىء الذي يقترحه كروييين على القارىء الملموس الخاضع للتجربة، ومن ثمَّ فإن موقفه متعارض جذرياً مع الموقف الهيرمينوطيقي. وتَطَلُّعُهُ إلى ما بين ـــ الذاتية يضمنُه فَصْلُه الذاتَ عن الموضوع. إنه يطمح إلى إضفاء التجريبية على علم الأدب. وواضح من الشكل النحوي لمفهوم إضفاء التجريبية (empirisation) أن الأمر يتعلق بتحويل إشكالية

هيرمينوطيقية بامتياز، إلى إشكالية تجريبية. وتُبرز وجهةُ نظر كروييين أَنَّ مقاربة تجريبية تُتيح أيضاً ـــ بل وبطريقة أفضل ـــ الإجابةَ على الأسئلة الهيرمينوطيقية.

وهذا الرأي دفع الجانب الهيرمينوطيقي إلى أن يُوجّه له النقد التالي : عندما يتعلق الأمر بالمشكلات التاريخية فإن تلك المقاربة تفقد كلَّ قيمة، مادام القارىء التاريخي لايمكنه عملياً الاضطلاع بِدَورٍ ذاتٍ للتجربة. عندئذٍ، قَبِل كروييين كَوْنَ البحث التاريخي لايمكنه الاستغناء عن «بقايا هيرمينوطيقية» (انظر : كروييين، 1981). وحتَّى في وسط التجريبين ـــ وبخاصة حلقة المتعاونين مع شميدت ـــ أخذوا على برنامج كروييين المتعلق بإضفاء التجريبية كَوْنه ركَّز كثيراً على المسألة الهيرمينوطيقية لتأويل النص، ممّا جعله، نتيجة لذلك، سجيناً للفكر الهيرمينوطيقي بالرغم من اتّباعه منهجاً تجريبياً. جوهرياً، فإن مسألة التصديق أو عدم التصديق على الدلالات المعطاة للنصوص ستكونُ مقاربةً هيرمينوطيقية نموذجية مادام الهدف هو بالضبط تَعيين دلالة واحدة ملائمة للنص. وفي جوابه على هذه الانتقادات، أثار كروييين الانتباه، ضمن نُقط أخرى، إلى أن أهمية مفهوم التلاؤُم تختلف في برنامجه : فهذا الأخير يَقْبل، بالفعل، كْون الدلالة قابلة للتغيُّر، ونتيجة لذلك فإن سَعَة التغيُّر هي التي تصبح ذات أُولوية. ولايمكن إخفاء كون كروييين يقترح هذا الإِضفاء للتجريبية على ضوء ما تَضَعُه نظريةُ التلقي رهن إشارته. ودَلِيلُنا على ذلك، العنوانُ الفَرعي لمحاولته التي أشرنا إليها حيث نجد : «إضفاء التجريبية بوصفها عاقبةً ونقداً لنظرية التلقي».

أمَّا برنامج شميدت وجماعة نِكُول Nikol، فإنه يُطالب بوضع اعتباريّ لمفهومه الجديد. وإذا كان كروييين يَنْشغل قبل كل شيء بالمنهج (مُكَيِّفاً المناهج التجريبية بِهدف ضمان التّصديق العلمي لفرع البحث)، فإن شميدت يهتمُّ أولاً بالنظرية قبل أن يشرع في أي بحث تجريبي. ذلك أن إضفاء التجريبية على التأويل ليس هو هدفه. ويتعلق الأمر عنده، قبل كل شيء، بأن يُخصِّص للتأويل مَكَانَهُ داخل إطار نظرية الأدب التجريبية.

يؤسس شميدت نظريته التجريبية للأدب على أساسٍ من نظرية الفعل. إنه ينطلق من مبدأ أن «الظاهرات الأدبية» ماهي إلاّ نتاج سلوك الذوات الملموسة سواء تعلق الأمر بأفعالِ إنتاج ونقلٍ وتَلقٍّ، أو أَيضاً بالمعالجة. وضِمن هذا الإطا النظري لايكون تأويل النصوص الأدبية عمليةً علمية، بل تندرج هي نفسها داخل النسق الأدبي. وإذن المؤوِّل ليس خارجاً عن نَسق الأفعال التي يَضْطلع العلميُّ بدراستها تجريبياً، وإنما يتحرك هو نفسه داخل ذلك النَّسق سواء كان مُتلقياً أو خبيراً : «يُحَلِّل العلميون النسق الأدبي، ويخضع نشاطهم لمقاييس نَسَق العلم. ويُسهم المؤوِّلون في نَسق الأدب، فَهُمْ مُمثِّلون في ذلك النّسق» (شميدت، 1985).

ويلاحظ هو بتمبي وشميدت بأن مفهومهما للتأويل قريبٌ من مفهوم ستينميز الذي يرى أن التأويلات ـــ وهي عنده أبعد ما تكون عن تمثيل التحامٍ قابل للبرهنة علمياً ـــ ماهي

إلاّ «مجابهاتٌ، ناجحة اجتماعياً مع نصوص أدبية» وداخلها تتدخَّل المراجع الخاصة بالمؤوِّل، «حاجاته، كفاءاته، معلوماته، ونواياه» وباتفاقٍ مع ستينْميز وأيضاً مع ستانلي فيش، يرفضان استخلاص دلالة النص الصحيحة. ذلك أن البحث التجريبي يُتيح اكتشاف مختلف التأويلات على ضوء سياقاتها وبروزها الاجتماعي.

يجب أيضاً اعتبار النقاد بمثابة ممثلين داخل النسق الأدبي. فإلى جانب واجبهم الإخباري يَنُوبُهم دورٌ حاسم في مناقشة معايير النسق الأدبي : إنهم يُسهمون بنشاطٍ في الدفاع عن، أو رفض، بروز بعض نماذج السلوك أو التفكير الواردة في النصوص الأدبية (شميدت، 1982).

ويطرح شميدت، على المستوى النظري، أسئلة حول مختلف مجالات النسق الأدبي (المنتج، الوسيط، المتلقي)، فهو يتساءل، مثلاً، عن وظيفة الأدب وتأثيره (إنتاجه وتلقِّيه). ومن شأن الاستيفاء الممنهج لهذه الأسئلة أن يُولد فرضيات سيتحتَّم التأكُّد منها تجريبياً. والمقاييس العلمية هي : الطابع الصريح، النَّسقي، وإمكانية البرهنة برهنةً مابين ـــ ذاتية. وليس أساسُه الإبستمولوجي هو الاكتشاف بل تشييد «الوقائع» (فانك، 1982).

إن الأبحاث التجريبية لا تتعلق فقط بالقراء وإنما أيضا بالممثلين الآخرين داخل النسق الأدبي. وهكذا نجد، مثلاً، عملاً عن المنتجين الأدبيين (شميدت /زوبيل، 1983). وتكتسي مسلَّمة التمييز بين مواضعة صُنعية ومواضعة إستتيقية أهميةً خاصة في نظرية شميدت التجريبية للأدب. ذلك أن فرْضية هَيْمَنةِ المواضعة الإستتيقية على المواضعة الصنعية قد فُحِصتْ وتأكَّدتْ من خلال دراسة تعتمد على الاستْبار (أُنجزت تلك الدراسة في مجموع الجمهورية الفيدرالية الألمانية علي يد هينتزانبرغ/شميدت، زوبيل، 1980) : «تُظهر الأجوبةُ بوضوح أن الحقيقة، بوصفها مقولةً دلالية ومرجعية، هي جزءٌ من القيم التي هي أقل أهمية في إسنادِ الطابع الأدبي» ولالتقاط الفروق، يتحتم أن نضيف بأنه كلما ارتفع مستوى الثقافة، كلما كان إضفاء الطابع الجماعي على المواضعة المسلَّمة قوياً. ويمكن، علاوة على ذلك، أن نُوجه الانتقاد التالي : إن نمط التحقيق نفسه (أسئلة إجمالية حسب مُفترضاتٍ ومقاييس الترتيب بَدلاً من مواجهة مباشرة وشخصية مع نصوص أدبية مختارة من بين حقول تيماتية مختلفة) كان يجعلنا نتوقَّع تأكيداً للفرضية. ولكي نُدرك التوتّرات القائمة بين المواضعة الإستتيقية والمواضعة الصنعية (وهي توترات، كما هو معروف، وُجدت دائما في الأدب)، سَيَتَحتَّم تشييد فرضيات تأخذ في الاعتبار مقاومات جدّ ملموسة (مثلاً، الاستِتْباع الانفعالي في بعض التيمات، الكفاءة في مجال معين، ردود فعل تُجاه معلومات لا تتطابق مع المعرفة المكتسبَة (تنافر معرفي) بنية وُثُوقية للشخصية (إبش، 1984 و 1985). وفرضيتنا نحن، هي أنه في كثير من الحالات، تقوم قوة المواضعة الصنعية بالحدِّ كثيراً من هيمنة المواضعة الجمالية.

إن دراسة تجريبية لمختلف مُمثلي النسق الأدبي والتي تفحص بمساعدة مناهج اجتماعية — نفسية المفترضات وردود الفعل والسلوكات، هي دراسة تتميَّز ببنيةٍ من الملفوظات حيثُ التأكيدات الوصفية والتفسيرية أو التخمينات، تتمايَزُ عن المسلَّمات أو عن أحكام القيمة.

إن النتائج المؤسسة على مجموعة صحيحة من المعطيات والتي تمَّ التوصل إليها بعد تأكُّدٍ تجريبي من الفرضيات، تسمح بِالتقاط الفروق وبتصحيح المسلَّمات النظرية للهيرمينوطيقا. وخلال الطَّور الأول حيث نَخْتَطُّ برنامجَ بحثٍ انطلاقاً من إشكالية معينة، فإن الفضاء يَنْفتح أمام مساءلة بارزة اجتماعياً، بل وأمام — إذا كان ذلك ضرورياً — رفض للتقليد.

ولحدّ الآن، فإن البحث التجريبي عاجز نسبياً أمام الأسئلة التاريخية. ويرجع الفضل للدراسة التي أنجزها كل من ريش وشميدت على الشاعر جورج تْراكل (Trakl) لأنها أوضحت المعضلات المتصلة بهذه المسألة (انظر باسترناك، 1983). وتجب الإشارة أيضاً إلى أن البحث التاريخي الهيرمينوطيقي قد ظهر، لحدّ الآن، مُقنعاً حتّى ولو أخذنا عليه كوْنَه لم يوضح كفايةً طريقَته في طرح المشكلات وإطارَه النظري.

إن خطاب دراسة التلقي لا ينطوي على وَحْدَةٍ. والاتجاهات التي سنتناولها الآن، مثل نظرية استجابة القارىء reader's response theory، أو المساهمة الألمانية الشرقية في النقاش، تُبرز بقوة أكبر، هذه الإشكالية.

سنعرض، أولاً، الأبحاث الأمريكية عن القارىء، التي ستتيح لنا الانتقال إلى البحث التجريبي الألماني. ومن خلال مقارنة هذينِ المغايرَيْن، سُنعاين أنهما يَرْتكزَان على تحفيزات، ومفترضات إبستمولوجية، ومفهومات للأدب ثم أخيراً على أهداف متباينة.

ويُقابل التحفيز العلمي والنظري المهيْمن في الفضاء الجِرماني، تَحفيزٌ ينتمي إلى علم النفس، بل التحليل النفسي، للسيرورات المعرفية عند الأمريكيين. وتَقَعُ المفترضات الإبستمولوجية للأمريكيين ضمن «المنظور الذاتي» (subjective paradigm)، بل وضمن «المنظور عبر التفاعلي» «transactive paradign»، بينما يضم البحث التجريبي الألماني — كما أوْضحنا — فرعاً عقلانياً نقدياً وفرعاً تشييدياً

ويُقابل المفهومَ الألماني للأدب الذي هو مفهوم اصطلاحي مُنحدر من الشكلانية والبنيوية، مفهومٌ للأدب بدون خصوصية نوعيَّةٍ عند الجانب الأمريكي. وإذا كانت أهداف البحث، في أمريكا، هي معرفة النفس وتوسيع معلومات الذات، فإن الباحثين في ألمانيا يحرصون على الإثبات التجريبي للتأويلات الهيرمينوطيقية كما يحرصون على وصف الأدب باعتباره نسقاً اجتماعياً.

في كتاب «النقد الذاتي Subjective Criticism الذي نشره بليش سنة 1978، لا يفسح

مجالاً لقصدية الكاتب، وبنية النص ليست محفلاً يَقُودُ التأويلات. فيما يخص بنية النصوص عند بليش، نُمحّص الاستشهاد التالي : «في المنظور الذاتي لاتكون للدور الإبستمولوجي لتلك الإرغامات أهمية : إنها تشتغل مثلما يشتغل أي موضوع حقيقي مادام بالإمكان تَعْديلها بواسطة فِعْل الذات» في هذا السياق، المهمُّ هو مفهوم «الموضوع الواقعي real object. وهذا الأخير يمثل المرجع المطلق للمنظور الموضوعي، بينما في المنظور الذاتي، الذي يتحدث بليش باسمه، يُعتَبر ذلك الموضوع «وكأنّه مقبول» أي أنَّ هناك افتراضاً يجعله غير إشكالي مادام الوعي يتَّجهُ مباشرة نحو التحريك الرمزي لتلك الموضوعات «يعتبر الوعيُ الموضوعات الواقعية بمثابة موضوعات مقبولة ويوجِّه جهوده إما للاستعمال الرمزي لتلك الموضوعات الواقعية، وإما لاستعمال الموضوعات التي ابتَدَعها والتي هي موضوعات رمزية»). إن الأدب، مثل تَمظْهرات اللغة الأخرى، ومثل الحلم، ينتمي إلى مجال الموضوعات الرمزية التي تكون وظيفتها خدمةَ معرفة النفس عن طريق التأويل :

«لأن الأدبَ موضوعٍ رمزي، فإن وظيفته العادية هي إيجاد مناسباتٍ للتأويل : إنه لا وجود لشيء يشبه عملاً أدبياً مستقلاً». فسَيْرورة معرفة الذات التي تكونُ فيها الموضوعات الرمزية ــ أحلام أو أعمال أدبية ــ هي الحافزُ الأساسي، تُقْصي عملياً الرغبةَ في معرفة قصيديَّةِ الكاتب. صحيح أن بالإمكان جعل معرفة الذات تمرُّ من خلال معرفة أشخاص آخرين ومن ثم إمكانية إدخال الكاتب أيضاً، ولكن ليس هذا هو ما يَعْنيه هيرش، مثلاً، بمصطلح «stable meaning» المعنى القارّ المحصّل عليه بواسطة معرفة قصديّةِ الكاتب : «مثل تأويل الأحلام، فإن تأويل موضوع إستتيقي لا تحفزه الرغبة في معرفة نوايا الفنان (...) بل الرغبة في أن نُشيِّد، لحسابنا الخاص ولحساب عشيرتنا معرفةً قائمة على الخبرة الذاتية التي نُكوِّنها عن العمل الفني»

إن النقد الذاتي لِبْليش متوجّه نحو المعرفة. إنه يُخصص مكاناً كبيراً لِتَراكُم المعلومات والتجارب؛ وهذا أحد أسباب خصومته الجِدالية مع نورمان هولاند. فَعِنْد هذا الأخير، تقُودُ الهويةُ ــ التِّيمةُ إلى ردٍّ ــ ذاتي Self-replication يمكن أن تكون له قيمة عِلاجية، إلاّ أنها تُسيء إلى اكتساب أي معرفة جديدة وبذلك تَعوق كل تكيُّفٍ اجتماعي ونفسِي مثلما هو مُمكن ومُؤَمَّل: «لكن الانخراط العادي للأنا في تجارب جديدة ليس له مثل هذه الأسباب العلاجية؛ إنه ينتُج عن الاندفاع الطبيعي إلى التعبير عن معنى جديد للأنا يستجيب بطريقة أفضل لِظُروف الحياة الأقرب عهداً» فَهَدَفُ بليش المرتكز على بسيكولوجية المعرفة، يمرُّ من درجات لمعرفة الذات، ومن توسيع تلك المعرفة ثم أخيراً ترجمتها إلى سلوك. إن ذلك الهدف يُدرك بفضل أشكال مختلفة من مَفْهَمَةِ تجارب القراءة، وبفضل عمل مشترك يُنجزه على تلك التجارب التلاميذ/الطُّلاَّب والأساتذة. والوقائع التجريبية، نتيجةً لذلك، تكون هي التالية :

محضر تجربة القراءة، تحليل تلك التجربة مع احتمال مقارنة تجربة قراءةِ الطفولة بقراءةٍ لاحِقَةٍ لنفس الكِتاب. وبالفعل : «مِنَ المحتَمَل، خاصةً عندما تكون ذكرياتُ قراءاتِ الطفولة قويَّةً، أن تَحمل مقارنةُ تلك الذكريات مع جوابٍ جديد عُنصرَ معرفةٍ مختلف، إلاّ أن له نفس الأهمية».

ولكي تُترجَم تجارب القراءة الذاتية بِفَعالية إلى معرفةٍ بَيْن ـــ ذاتية، يجب أن يتمَّ التفكير في صوغ المفهومات داخل مناقشة جماعية حيث لايكونُ الأستاذ ـــ وهذا اختلاف آخر مع وجهة نظر هولاند ـــ مجرد ملاحظ، بل مشارك. ولِتَعْيين هذا التفكير المشترك، يستعمل بليش مصطلح «مفاوضة» : «داخل العلاقة البيداغوجية يتمُّ التفاوض بشأن ملفوظِ الجواب وذلك بِحسب الهدف الذي حدَّدَهُ اتّفاقٌ مشترك» (راجع أيضا وليام رايْ، 1984).

إن النقد الذاتي لبليش لايجعل من الأدب مجالاً خاصاً. فالأدب بوصفه حيِّزاً للتأويل، يكون له نفس الوضع الاعتباري الذي لجميع الملفوظات والأحلام أو الفعل البشري. فَلا خُصوصيات اللغة، ولا أحكام القيمة تُؤَثِّر بشيء على سيرورة معرفة الذات. على العكس، فإن ردَّ فعلٍ سالباً في التقييم يُساوي عند بليش رقابة ذاتية : «إن رفض موضوع رمزي هو

The New Paradigm : Subjective or Transactive ?، يعرض من خلال مصطلحات جد مضبوطة فحوى الخِلاف. فهو ينتقد، أول الأمر، المنظور الذاتي لبليش ويُعارِضه بِمَنْظوره عبر الفاعل. ويرى هولاند أن مثالية بليش الذاتية، الحاملة لبصمات بيركلي، تُفضي إلى نتيجة غير مقبولة. وبالفعل، فإن قولاً مثل : «الملاحظ هو ذاتٌ فاعلة، ووسيلته في الإدراك تحدّد جوهر الموضوع، بل، قبل البدء، تحدّد وجود ذلك الموضوع يجعل من المستحيل التقاط أي تمييز وأي تأثير متبادَل : «إننا لا نستطيع أن نميز بين حصان أسطوري وبين حصان حقيقي، كما لا نستطيع التمييز بين الرئيس ماكوفيرن والرئيس فورد». فضلاً عن ذلك، فإن نزعة بليش الذاتوية المحافظة على ثنائية الذات والموضوع، تجهل ـــ حسب رأي هولاند ـــ جذرية المعرفة الأحدث عهداً والتي تدرك «الحقيقة» على أنها عبر فعل (Transaction). ويستعير هولاند مثلاً عن العبر ـــ فعل مْن بياجي الذي يتحدث فيه عن «طفلة صغيرة عمرها ستة عشر شهراً كانت تستعمل فتْحةَ فَمِها لِفَهْم فتحة عُلبة كبريت».

ويرى هولاند أيضاً أن ذاتوية بليش الإبستمولوجية هي في تناقض مع دراسته التجريبية للقارىء : «إن الأمثلة التي يعطيها بليش عن جوابٍ ذاتي تستجيب بطريقة أفضل لمنظور عبر ـــ الفعل الذي يضع الحقيقة الأساسية داخل العلاقة بين الأنا واللاّأنا». إنه لايقدم أي وسيلة لكي يُقيم، بواسطة «المفاوضة»، تَوافُقاً فيما بين «الإدراكات»، مادام التفاعل بين الذات والآخر مُعاقاً بِسَبَب الامتياز المعطَى من أول وهلة للذاتوية.

وفي صميم التفاعل توجد، عند هولاند، الهوية ـــ المبدعة من جديد» (identity - recréation) لفرد ما من خلال التِقائِه بـ «واقع» آخر. ويستلزم تصورُ هولاند الواقع الآخر، الذي يُنتج له إبداع حيّز يمكن للهوية أن تكون فيه موضع تفكير : «فالفرد يَقبض على مصادر الواقع (بما فيه اللغة، والجسد الخاص، والفضاء، والزمان، إلخ..) بينما العلاقة التي يقيمها معه هي مشابهة لِلرُّدود الصادرة عن هويته». إن الفرد يلتقي ذلك الواقع «بمجموعة من الانتظارات المميِّزة التي نجد حالة نموذجية لها في التوازن بين الرغائب والمخاوف التي توجد مُترابطة» وهدف إدراك «الآخر» هو : «إرضاء تلك الرغبات وتخفيض المخاوف : فالذات المدرِكة تُعيد

هكذا يقول، مثلاً : «الذات التي تدرك شخصاً آخر أو أي واقع آخر» المواد التي يقدمها الأدب أو الواقع» «مصادر الواقع (بما فيها اللغة، والجسد الخاص، والفضاء، والزمان...) وبالإمكان تعديد الأمثلة.

وبالنسبة لهولاند، فإن الاشتغال على ردود الفعل الصادرة تجاه الأدب ليس شرطاً ضرورياً، بل هو فقط جائز. وليس لِمجموعة الرموز (set of symbols) كما يترجم هو «هاملت» بوصفها حيِّزاً للالتقاء بالحقيقة ــ وظيفة أخرى غير الوظيفة التي تضطلع بها أي خُلاصة للواقع. إننا لا نستطيع أن نُرسل أي ملفوظ عن «هاملت» وإنما نرسله فقط حول تفاعلات فردٍ مع النص. وإذا كان مستحيلاً إنتاج ملفوظٍ عن «الواقع» قبل حدوثِ عبر ــ فعل، فإن «الواقع» يمكنه جداً الاستغناء عن أي خصوصية نوعية. وإذا كانت إمكانية اكتساب معرفة جديدة، عند بْليش، لا توجد في الموضوع (نحن نتذكر أنه يرفض هذا المفهوم) بل في التفاوض بين ذوات مختلفة حول تجارب، فإنّ تصور هولاند يتجاهل كل معرفة جديدة (لقد ذكرنا من قبل انتقادات بليش بخصوص هذه المسألة). ذلك أن بُداءَةَ تيمة الهوية هي التعرُّف وليس «الاكتشاف».

ويمكن التساؤل : إلى أيِّ حدّ تُعتَبر تلك المغايرات الأمريكية تجريبية بالفعل ؟ ألا يتعلق الأمر، بالأحرى، بنوع من الهيرمينوطيقا الحوارية ؟ لقد استعمل هذا المصطلح كروييين (1981،ب) لِيُمَيِّزم به مقاربة نورمان هولاند عن الهيرمينوطيقا المونولوجية التي تَبْتَعِثُ تأويلات يكون فيها الباحث متلقياً في نفس الآن مثلما هو الشأن في مقاربة التحليل النفسي التي أحال عليها كروييين). إنّ كُلاًّ من بليش وهولاند يضمن الفصل بين الذات والموضوع. إلاّ أن كوْن منهجيْهما يستعصيان على المراقبة وكذلك تدخّل الباحث التأويلي نفسه عندما يقيّم الأجوبة يؤدي إلى تهديد الوضع الاعتباري التجريبي لتلك المقاربة. وحتى مفاهيم بليش وهولاند النظرية التي تزعم أنها قابلة للتعميم، لا تستطيع أن تُعوِّض تلك الثغرات. على أنه لاجدال في كَوْن بليش وهولاند، بِتَخلِّيهما عن تأويلهما الخاص للنّص واشتغالهما مع قراء تاريخيين ملموسين يُمثلان مُغايراً متقدماً لنظرية التلقي.

ولإنهاء حديثنا عن المساهمة الأمريكية في نظرية التلقي، سنشرح لماذا اقتصرنا على بليش وهولاند. إن هذين الممثلين للتيار البسيكولوجي التحليل النَّفسي قد بَسطَا موقفيْهما باستقلال عن الوضعية الأوربية، وبذلك حملا مساهمة أمريكية مستقلة برَّزَتْ الاختلافات بوضوح ــ قياساً إلى البرنامج الألماني بالخصوص. وهناك تصورات أمريكية أخرى في دراسة التلقي تحيل علانية على إستتيقاالتلقي الألمانية أو تندمج، من خلال حوافزها وأهدافها، في المناقشة الأوربية

سليمان / كروسمان (1980)، ومايو (1982)، وراي (1984) وهوليب (1984)

إن عرضاً لنظرية التلقي سيظل ناقصاً إذا لم نُضمِّنه ردّ فعل ومساهمةَ علم الأدب في الجمهورية الديمقراطية الألمانية. وإذا كنا لم نتناول هذا المغاير في نفس الوقت الذي تحدثنا فيه عن المدارس الألمانية الأخرى، فذلك راجع إلى أن دراسة التلقي لم تكن تُمثل بألمانيا الديمقراطية تغييراً في المنظور أو مشروعاً جديداً. فاستقلالية النص، التي كان على نظرية التلقي أن تبتعد عنها من أجل إعادة تحديد موضوعها، كانت غائبة، في جميع الأحوال، عن العلم الأدبي الماركسي. كذلك لم يكن هناك احتياج، من هذا الجانب، إلى توجيه إبستمولوجي جديد مادامت نظرية المعرفة الجدلية، وهي الأساس الصلب والمرِن معاً، مُعتَبَرَةً كافية. وإذن، يجب اعتبار النقاش داخل الجمهورية الديمقراطية الألمانية (ج.د.أ) بخصوص نظرية التلقي بمثابة ردّ فعل يتّخذ هدفاً جوهرياً له كُلاًّ من يوس وإيزر.

إن مقترحات مدرسة كونستانس قد وفَّرتْ إمكانيةً للحوار مع الباحثين في (ج.د.أ) وهي الإمكانية التي كانت منعدمة خلال الفترة التي سَيْطر فيها التأويل المحايث. فنظرية التلقي أبرزت من جديد معضلة التاريخية التي توارت، خلال فترة، بألمانيا الفيدرالية بينما ظلت دائما هي جوهر العلم بـ (ج.د.أ).

سنَصِفُ، أولاً، ردّ الفعل الماركسي على يوس وإيزر، ثم سنعرض مُغايراً تجريبياً لدراسة القارىء بـ (ج.د.أ).

إن أحد المآخذ الأكثر شيوعاً وأهمية الذي وجَّهَهُ ممثلو ج.د.أ إلى استتيقا التلقي، يتعلق بالكيفية التي يَفترق بها التلقي عن العلاقة الجدلية بين الإنتاج والاستهلاك (نومان، 1973، فارنكان، 1974، نومان، 1974، فيمان، 1974).

ذلك أن إستتيقا التلقي، بإيلائها امتيازا للتلقي على الإنتاج، قد فقدتْ كُل تطلُّع نحو تشييد منظورٍ. ويصوغ مانفريد نومان (1976) هذا الانتقاد قائلاً : «لا أرى [في التلقي] تغييراً كبيراً في المنظور بقدر ما أعتبر ذلك حركةَ رقّاص [الميزان]» قاصداً من ذلك أنه يعتبر برنامج يوس بمثابة زحزحة تعسفية لمركز الاهتمام أكثر ممَّا هو تقدُّم نظري.

والذين ينتقدون إستتيقا التلقي يستشهدون بكلام كارل ماركس (من كتابه : مدخل إلى نقد الاقتصادي السياسي) : «الإنتاج يُنْتِج الاستهلاك بالقدر الذي : أ) يخلق فيه المواد التي هي موضوع الاستهلاك، ب) وأيضا صيغة الاستهلاك (لأن الموضوع هو دائماً موضوع

في طليعتها، الموضوعية (لأن الموضوع هو دائماً نوعي) : «نُعيِّن بمفهوم ما قبل التلقي، قدرةَ عمل أدبي على أن يقود التلقي ويوجِّهه (...) فالأمر يتعلق بمقولة تعبر عن الوظائف الكامنة التي يستطيع عملٌ أدبي ما، الاضطلاع بها انطلاقاً من خصائصه» (نومان، 1974). وعلى هذه الشاكلة يُعطى لنا أيضاً الواقع الموضوعي المرسوم داخل العمل الفني : «العمل الفني هو نتاج نشاط من خلاله يدخل الكاتب حتمياً في علاقة لاتقتصر على الواقع المعطَى له بكيفية موضوعية، بل تشمل السيرورة الأدبية (...)» (نومان، 1974). كما نجد نفس الفكرة في صياغة أكثر ملموسية عند روبير ويمان : «إن وظيفة الأدب المكوِّنة تكون موازيةً لوظيفته المحاكية، وهاتان الوظيفتان تتخذان مرجعاً لهما حركةَ المجتمع التاريخية من خلال قوة الإنتاج وصراع الطبقات» (ويمان، 1974).

إن الموضوعية تُحدد جواب الباحثين الماركسيين على مسألة «حرية القارىء» التي يقول نومان بشأنها : «تجد حريةُ القرَّاء تجاه الأعمال الأدبية حدودها داخل الخصائص الموضوعية للأعمال ذاتها» (نومان، 1973). إلا أنه، حتى لا يُتّهم بكونه تحدث عن تأثير آليٍّ للموضوع على القارىء، أضاف بأن النشاط المتلقِّي محدَّدٌ بالعمل وبالقارىء معاً. وكان بإمكان مُحاوريه من غير الماركسيين أن يوافقوه لولا أن ملاحظة إضافة جاءت لتُعطِّل هذا الاتفاق. فنحن نقرأ عند نومان : «(...) العمل الأدبي هو الوجه الموضوعي، والقارىء هو الوجه الذاتي (المحدَّد أيضاً موضوعياً في نهاية الأمر) للعلاقة».

إن نسبية التأويل من النمط البورجوازي، تجد ما يُعارضها في التكوينية الأدبية من النمط الماركسي. ويأخذ ويمان على إستتيقا التلقي كونها تُغيِّب مسألة الحقيقة الشعرية. إنه يعارضها قائلاً : «لاتتمثل مهمةُ مؤرخ الأدب الحاسمة حقاً في أن يُظهر بأن جميع معايير التأويل هي تطورات مشروعة لِكَامِنٍ شعري لا مُتَنَاهٍ، وإنما تتمثل في تَنْسيبه للتأويلات التاريخية المحددة وذلك باستناده على بذرة التكوُّن التاريخية للموضوعية» (ويمان، 1974).

ولأن هذه المآخذ تتّجه نحو يوس وإيزر، فإننا نُذكّر بما قُلناه عن تصورات مدرسة كونستانس» : فهي، بحد ذاتها، تضع حداً لهذا التعسُّف. فهناك إيزر ومفهومه للقارىء الضمني، وكذلك ملاحظته عن فشل التواصل؛ ثم هناك دعوة يوس إلى اللجوء إلى نشاطه التأويلي الخاص ومسلَّمة أفق انتظارٍ قابل للتحديد الموضوعي. وقد أَنْجَزَ يوس بالملموس، في محاولته عن مسرحية إيفجيني، ما يقتضيه ويمان. إنه يُنَسِّبُ التأويلات بالرجوع إلى الظروف المتصلة بِالتكوُّن الأدبي من غير أن يَنْتسب إلى موضوعية تاريخية ــ تكوينية». ونحن نجد أن يوس وويمان متقاربان عندما يتناولان المشكلة الهيرمينوطيقية لعلائق آفاق التجربة المتباينة تاريخياً. ومثلما لاحظنا من قبل، فإن هدف مجابهة تلك الآفاق، عند يوس، هو إقامة سلسلة من التقاليد تنتمي، أساساً، إلى إستيتيقا السَّلب. ويتحدث ويمان عن «سيرورة واعية لمجابهة قيم ماضية بِتَضْمِيناتٍ حاضرة» (ويمان، 1974). فالأمر يتعلق بالعلاقة الراهنة مع الأدب الماضي

«الذي لايغدُو حياً إلاَّ انطلاقاً من تلك الإقامة للعلاقة». إنه يطمح إلى أن يجعل أدب الماضي راهناً «بدون أنْ يُحيِّنه بطريقة مُبتذلة». إن من الواجب احترام «الموضوعية المحصَّل عليها وذلك بواسطة إعادة تشييد تاريخية جدّ دقيقة بقدر الإمكان»؛ وبهذا الشرط وحد تَغْتني العلاقة بالتراث وتصبح علاقة خصبة.

يمكننا الآن التساؤل عمَّا يُكوِّن قيمةَ تحيينٍ يظل أيضاً أسيراً لِلتَّكوُّن التاريخي. يجيبنا ويمان، مع ماركس، بأن تلك القيمة تُتيح إضاءة مراحل الوعي بالذّات. وانطلاقا من وجهة نظر تاريخية تدريجيّة عن الحاضر، تَتمُّ إعادة تأويل الماضي. وهكذا يأخذ التأويل بروزاً اجتماعياً :

«فالتاريخ الأدبي لا يستنفد إمكانياته في دراسة النصوص الماضية دراسةً تقوم على الإسقاط؛ إنه يتضمّن مبدأ تطبيق القيم المعترف بها من وجهة نظر الحاضر. ولا يكمُن الهدف النهائي للعمل التاريخي في الوصول إلى «فَهْم» (فقط لأجل لذّة الفهم)، بل يتمثل في تحقيق ماهو سليم وجعله حياً (انطلاقا من وجهة نظر عن الحاضر تكون الأكثر تقدّماً) على أن يوس وَويمان اللذيْن يتفقان حول المجابهة الهيرمينوطيقية بين الماضي والحاضر بِهدف إتاحة توضيح متبادل لكلٍّ منهما، يختلفان في موضوع المعيار. فنظرية التأويل عند يوس تحركها إعادة النظر المستمرة، بواسطة الفن، في كل صيغةٍ لإضفاء المشروعية كيفما كانت. بينما يرتكز ويمان على الاعتقاد في تقدُّم يتمُّ الوصول إليه منذ الآن داخل المجتمع الاشتراكي، وهو تقدم قادر على أن يزداد في المستقبل بينما تظل مبادىء الفكر والفعل على ماهي عليْه.

ويتقوّى عدم التلاءم بين تلك المعايير الجوهرية من خلال الخواطر التي يُسجِّلُها نومان (1973) وريتا شوبير (1982) فباسم «التلقي الصحيح»، يَنْتصب نومان معارضاً لمسلّمة «تلقٍّ جديد ومُقلق للأشياء» (نومان، 1974). ولا يتعلق الأمر بصدمات أو تأثيرات جماليّة، بل بـ «المعقولية». إنه ينتقد مفهوم المسافة الجمالية عند يوس : «القارىء المثالي الآن هو مَنْ يَلْتذُّ بالتحطيم المستمر لـ «أفق انتظاره الأدبي» بواسطة الأدب «الأَحْدَث زمنياً» (...) بينما كل اتفاق أصيل، مثلاً بين أدب ثوري وقرائه بوصفهم ذواتاً تاريخية واقعية، سيُنعَت بأنه فاقد لخصوصيته الجمالية منذ ظهوره».

وفي مقالة ظهرت سنة 1976 بمجلة (Poetica)، سجل نومان بطريقة إيجابية التلوينات التي حملها يوس، على مرِّ السنين، إلى تيمة تحطيم أفق الانتظار، وخاصة في محاولته المعنونة بـ «النمط المتفاعل للتّماهي مع البطل» (يوس، 1977). ففي هذه الدراسة يُولي يوس مكانةً معينة لإضفاء المشروعية على المعايير، وللتماهي التَّطْهِيري مع البطل. ويتحدث نومان عن «منعطف تطهيري cathartique في إستتيقا التلقي» (نومان، 1976) بل ويذهب إلى حدّ التحدّث عن «تغيُّر للمنظور داخل الإستتيقا» : «صار للفن من جديد الحق في تشييد إجماعٍ وفي اتباع وتأسيس المعيار، واستطاع التلقي الجمالي البسيط المسنود بالكاتارسيس (التطهير) أن يضطلع من جديد بوظيفة المعرفة».

فضلاً عن ذلك، زَعَم نومان بأن يوس قد اكتشف الآن «القارىء الواقعي» بينما كان يأخذ عليه كونَه تخلّى عن إدماج فُروق الجمهور الاجتماعية والتاريخية (نومان، 1973). ويذكر دراسةَ هيلمان مُسجلاً حتى التحفّظات التي أبداها يوس تجاه هذه الدراسة، بدون أن ينسى التعبير المسبق عن الخيْبات التي يخلفها لديْه هذا النوع من دراسة القارىء : «هذه «الإستتيقا للتأثير» التي أصبحت مهيمنة والتي تكيفتْ بطريقة قصدية مع الشروط اللاّمتجانسة للإنتاج وللتلقي الأدبييْن، تبَدَّتْ تجريبية، ذرائعية وانتهازية، وهي أيضاً ترتدي أحياناً ملابس شعبَوية وبلاغية».

فالحكم الذي يصدره نومان على الدراسة التجريبية للقارىء يقودُنا إلى التساؤل عمّا إذا كان المفهوم الوظائفي الذي تمّ تحليلُه في ج.أ.د على يد ويمان، نومان، شوبير، شلينستيد وآخرين باتجاهٍ مضادّ لإستتيقا التلقي : أ) قد أدَّى داخل ج.أ.د إلى تطوير وتوسيع دراسة تجريبية للتواصل الأدبي. وب) عمَّا إذا كان قد أتاح مناقشة داخلية بين مَنْ ذَكَرنَاهُم من مُمَثِّلي هيرمينوطيقا جدلية وممثلي الاتجاه التجريبي.

يمكن أن نُجيب بالإيجاب على الشقّ الأول من السؤال. ففي كتاب وظيفة وتأثير» (1978) يمثّل ديتريش سومر ومساعدُوه مجموعةً للدراسة التجريبية في سوسيولوجيا الأدب. ولانجد في أي موضع من هذا الكتاب نزوعاً إلى التمايز أو التعارض أو مجاوزة مُمثلي الهيرمينوطيقا الجدلية. فلا مفهوم القارىء، ولاالشروط الإبستمولوجية، ولا الاختيارات الأخلاقية للتجريبيين تقدّم مناسبة لجدال شبيه من قريب أو بعيد بالجدال الذي تعارضَ خلاله كروبين وشميدت من جهة، وإستتيقا التلقي في ألمانيا الفيدرالية من جهة ثانية ضمن نطاق نظرية التلقي بألمانيا الفيدرالية. وسيكون من المغري إصدار حكم إيجابي على هذا الاستمرار في البحث وعلى هذا الانتقال الخالي من العيوب تقريباً، من الهيرمينوطيقا التاريخية إلى منهج الاستفتاء والاستمارات (راجع استخدام النتائج التجريبية من لَدُن سومير في كتاب شليندستيد، 1979؛ ص 88 وما بعدها). ومع ذلك فإن المنظور التجريبي يثير، عند هذا المستوى، بعض الأسئلة.

إن الجزء النظري من دراسة سومير يتناول نفس المعايير المتعلقة بوظيفة الفن وتأثيره التي نجدها في المغاير الهيرمينوطيقي لِلْعِلم الماركسي. وحول هذه النقطة ليست هناك اعتراضات كثيرة، سوى أن كل دراسة تجريبية تجد نفسها مضطرة إلى التأكُّد من الفرضيات الوظيفية، وبالإمكان أن نتوقَّع كثيراً دحض تلك الفرضيات. إلاَّ أن ما يتوخاه سومير ومساعدوه ليس هو اختبار الفرضيات الوظيفية بقدر ما يسعون إلى إضفاء المشروعية على الطريقة التي يتمُّ بها تقديم وظيفة الفن الاجتماعية داخل مجتمع اشتراكي متطوِّر. وإذن، فإن نتائج التحقيقات الديموغرافية ليس لها أي تأثير على الجهاز النظري، وإنما تفيد فقط في تثْمين إنجاز القارىء.

فالتأثير المخصوم والتأثير المحصَّل عليه يوضعان في حالة تطابق لِقِياس مقاربة الهدف. ويكون هناك قُربٌ من الهدف عندما ــ في مجال نظرية الميراث الثقافي ــ يتمُّ تمَلُّك جميع الاتجاهات التقدمية في فنِّ الماضي، وعندما ــ في حالة الأدب المعاصر ــ يُقِرُّ المنتجون والمتلقُّون بأن : «الفن والأدب الاشتراكيْين الواقعييْن يُتيحان لمجموع المِروحة ولاختلافات الخصائص الجمالية للواقع الاجتماعي والطبيعي أن تُعبر عن نفسها بطريقة مُلتزمة» (سومير، 1978)، وأيضاً يعترفون بأن : «الطبقة العاملة ليست فقط الطبقة المهيمنة بإطلاق، بل إن رؤيتها للعالم ونشاطها العملي يحتويان ويُنتجان أكبر ثروة من العلاقات العملية والروحية التي تكون هي الحاسمة في مجتمع اشتراكي متطور».

وإذا ظهرت اختلافات بين التأثير المخصوم والتأثير المحصَّل عليه، فإننا نُعاين بأنها ترتكز على أنه «داخل مجتمع اشتراكي متطور تستمر في الوجود، حتى مع التوجّهات الطامحة إلى عشيرة مصالح وإلى تقارب للطبقات والفئات الاجتماعية المترابطة بالصداقة، اختلافاتٌ محسوسة بين شروط العمل والوجود الاجتماعية في مجال التربية وفي الطموحات الثقافية والروحية، وأخيراً في التجارب الوجودية والفنية الأكثر ملموسية». وإن التحقيقات الديموغرافية عن انتظارات القراء وحوافزهم، عن التيمات والمواد التي يُفضلونها، تُتيح التقاط تلك الاختلافات التي ماتزال محسوسة. وهكذا يُقَسَّمُ القراء حسب كوْن حاجاتهم هي : 1) غائمة، 2) ليست تماماً غائمة ولكنها لم تتمايز بعد، 3) متمايزة. فالفئة الأولى تفضل روايات الحبّ والعواطف، روايات الأقاليم والفلاحين وحكايات القُرى. والفئة الثانية تختار قصص الأسفار والحيوانات والصيْد، والمذكرات، وأدب الأطفال والشباب، بينما تفضل الفئة الثالثة روايات ومحكيات عن تطور المجتمع الاشتراكي الراهن، وعن الحركة الثورية العمالية، وعن مقاومة الفاشستية

يظهر جلياً أن النتائج الإحصائية قد تمَّ تأويلها مباشرة ضمن معنَى معايير الدولة العاملة بحيث إن نفس تلك المعايير التي تُحدِّد الجزء التجريبي من التحقيق تصلح أيضاً لتثمينه. وعلى سبيل ذكر بعض الأمثلة : النتيجة التجريبية (التي هي آنية ومحدودة مكانياً وزمانياً) القائلة بأن ربَّات البيوت والمتقاعدين ليس لهم اهتمام كبير بالقراءة، تعمَّم على النحو التالي : «التخلي عن عالم الشغل يجب بالضرورة أن يزعزع العلائق مع المجتمع. إنهم ينفصمون لأن الالتزام النشيط (...) ينقص». بالنسبة إلى عامل السِّن، يُظهر أصحاب التَّحقيق أنهم مقتنعون بأن الأجيال المقبلة سيكون لها ردّ فعل مختلف بفضل السياسة التربوية.

ومن خلال تعارضٍ صريح مع سوسيولوجيا الأدب التجريبية البورجوازية التي يؤخذ عليها أنها لم تدرس كفايةً شروط التكوين، نجد أن الدور الأساسي الذي يُعزَى بصفة عامة إلى الوضع الثقافي هو دور مُنَسَّب : «وإذن، فإن المصالح ليست محدَّدة بمستوى ثقافي مجرد، بل بِنَسق اجتماعي وبالجهود التي يبذلها المجتمع لكي يضمن لجميع أعضائه تكويناً عالياً» وبهذه الطريقة يُسجَّل نجاح التعليم العالي البوليتيقني.

وكان العمل التجريبي لمجموعة هال «فرصة لإجراء مناقشة حول هذه المسألة فيما بين 1984 و1985. فقد أخذ الباحثون بألمانيا الغربية على سومير كونه أزال التمايز الاجتماعي محيلاً إياه على مجموعات السِّن المبتعدة عن عالم الشغل (ألبريشت، 1984). والواقع أن رهان هذه المناقشة يمسُّ ما نسميه «تيمة الهروب»، أي إرادة نسيان اليوميِّ عن طريق القراءة. ويستنتج ألبريشت من جداول سومير أنه يوجد أيضاً داخل المجتمع الأدبي بجمهورية ألمانيا الديمقراطية حوافز واختيارات للقراءة لاتُبالي بالأدب الاشتراكي الراهن وتتطابق، شكلياً مع الحاجة إلى أدب التسلية لدى المجتمعات الغربية الرأسمالية، (ألبريشت، 1984). وبعد صدور ردٍّ من جانب ديتريش سومير وأُشيم والتر (1984)، آلت المناقشة إلى مأزق. إنهما يأخذان على ألبريشت كونَه أوَّلَ النتائجَ بطريقة انتقائية من أجل «أن يؤكدبأي ثمن أطروحة جديدة مسبقة» (سومير / والتر، 1985).

إنه من الواضح أن النتائج الإحصائية لاتقول شيئاً بدون تأويل، وأنه لايمكن الحصول على أي نتيجة إحصائية من غير مقدمات نظرية. إلاَّ أن الفرق مابين جهاز مفهومي يقود التحقيق ومفاهيم تُحصنّه يتمثل في أننا في الحالة الأولى : أ) نقبل التكذيبات و : ب) نقاوم في البحث التجريبي استعجال النّتائج (jumping to conclusions) وذلك بصياغة فرضيات جديدة نتأكد منها بدورها بمجرد ما نجد أننا وجدنا تفسيراً لسؤال لم يكن الاختبار الأول قد توقّع له، حقيقةً، جواباً. وبالملموس، فإن النتائج الإحصائية توضح أن ربّات البيوت والمتقاعدين ليس لهم اهتمام كبير بالقراءة ـــ وهذا هو الجواب عن السؤال المطروح. لكن تفسير هذه الواقعة يجب أن يُولّد من جديد فرضية، لا أن يُستعمل في صياغة معيار.

من المستحيل، في إلمامة مثل هذه بدراسة التلقي، أن نعرض، بإنصافٍ، جميع مغايراتِ الخِطاب مع كل تفريعاتها. ذلك أن كثافة المادة تَحُولُ دون إيفاء الموضوع حقّه، بالإضافة، بَعْدياً، للمنظور الذي يتبنَّاهُ الباحث المتوخي لوصفٍ نقديّ ولتثمين المفاهيم والأعمال التطبيقية. فطريقته في النظر والحكم تُبَنْين مادةً أولية لاتتكلم من تلقاء نفسها. إن المقياس المستعمل في هذه الدراسة للحكم على متانة الخطاب النظري ــ أي تحديد ما إذا كان هدف البحث هو حقاً دراسة إنتاج المعنى من لَدُن قراء آخرين أو أن ذلك البحث يعود بنا إلى النشاط التأويلي للباحث نفسه ــ ليس غريباً عن المكانة المخصَّصة لكل واحد من التيارات والتي يُنْظر إليها [المكانة] في علائقها بالمجموع. وقد تساءلنا أيضاً إلى أيّ حد يسمح كل واحد من تلك المشاريع بوصف وشرح المعنى الذي ينتجه أُناسٌ آخرون. وعلى ضوء هذه المقاييس، استفادت دراسة التلقي التجريبية من تفضيلٍ معيّن. كذلك، فإنّ المشاريع الهيرمينوطيقية التي يمكن لمفاهيمها أن تَغدوَ إجرائيةً ومن ثمَّ تكون قادرة على التعاون مع مقاربات أخرى، قد اعتُبِرتْ، بالأحرى، إيجابية. وهذه هي الحال بالنسبة لإيزر الذي أُخذ عليه، في مكان آخر وبحقٍّ، أنه احتفظ للنص بِجَوْهرٍ أُنطولوجي مبالغ فيه.

لقد كان القرار الذي اتخذناهُ بالتمييز بين **الملفوظات الوصفية، والتفسيرية، والتثمينية**، سبباً إضافياً لإبراز بعض المساهمات على حساب مساهمات أخرى، بينما كان بإمكان باحث آخر أن يفعل غير ذلك.

إنني لم أقل أشياء كثيرة؛ وبعضها ظل في منطقة الصمت لأن التلفظ بها سيكون سابقاً لأوانه في الوقت الراهن. في المناقشة الدائرة حاليا، لم تتضح جميع المواقف. وهذا ما جعلنا نشير إلى الجدال داخل المدرسة التجريبية بدون دخول في التفاصيل. وهذا العرض الذي قدمتُه لايطمع في أن يكون أكثر من خطيفة سيكون ضرورياً تعديلُها بعد فترة معيَّنة. إن دراسة التلقي لاتستطيع الزعم بأنها المقاربة العلمية الوحيدة للأدب وللتواصل الأدبي. ومع ذلك فإن عليها، داخل حدودها، أن تتصرف بطريقة منطقية، وأن تنكبَّ على دراسة حقيقية للقارىء. فالدراسة التاريخية للوثائق، مثل الدراسة التجريبية للقارىء، سَتَنْجُوَانِ من شُبهة الوضعانية إذا اندرجَتَا ضمن أُطُر مفاهيميَّة أكثر اتساعاً ويزيدُ في غناها العلمُ والمجتمع.

الإحالات على المراجع بلغاتها الأصلية

- Weisstein, U,1968,**Einführung in die vergleichende Likraturwissenschaft, Stuttgart, Kohlhammer.**
- Mandelkow,K.R.,1974, **Probleme der Wirkungsgeschite,** dans P.U Hohenahl.
- Dürisin, D,1972, **Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses, Berlin, Akademie Verlag.**
- Wellek,R., 1973, **Zur meèthodischen Aporie einer Rezeptionsgeschichte,** dans R.Ko-Selleck et W.D.Stempel, 1973, p, 515-517
- Dyserinck, H., 1980, **Der Beitrag der Komparatistik zur Rezeptions forschung und die Mäglichkeiten einer fachspezifischen Rezeptions forschung innerhalb der Komparatistik,** Proceedings of the IX th Congress of the International Comparative Literature Association, Vol.II : Literary Communication and Reception, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft, p. 135-140
- Iser,W., 1976, **Der Akt des lesens, Theorie ästhetischer Wirkung,** München, Fink **L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique,** Bruxelles, P.Margaga, 1985)
- Barnouw, D,1980, **Is there Anything left to read for Iser's Reader ?** Proceedings of the IX th Congress of the international Comparative literature (op.cité).
- Maillouse, S.,1982, **Interpretive Conventions : The Reader in the Study of americain Fiction**Ithaca / London, Cornell University Press.
- Ray, W. 1984 **Literary Meaning : From Phenomenologie to Deconstruction,** Oxford.
- Schram, D.H., 1985, **Norm en normdoorbreking. Empirisch onderzock naar de receptie van literaire teksten voorafgegaan door een overzicht van theoretische opvattingen met betrekking tot de funktie van literatercir,** Amsterdam.
- Müller, J.E., 1981, **literaturwissenschaftliche Rezeptionstheorien und empirische Rezeptionsforschung** Frankfurt / Bern,Lang.

- Jauss, H.R., 1970, **Literaturgeschichte als Provokation,** Frankfurt, Suhrkamp.
- Jauss, H.R., 1975, **Racines und Goethes Iphigenie.** Mit einem Nachwort über die Partialität der rezesptionsästhetischen Methode, dans R.Warring, ed. 1975,p.353-400.
- Jauss, H.R. 1975, **La douceur du foyer,** dans R. Warring, ed 1975, p. 401-434
- Jauss, H.R., 1975, **Der leser als Instanz einer neuen Geschichte der literatur, Poetica, 7 (3-4), 325-344.**
- **Jauss, H.R. 1981, Zur Abgenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik,** dans M.Fuhrmann, Jauss, Pannenberger,P.459 - 481
- Ibsch, E., 1981, **Receptie-onderzock en literaturgeschiedenis,** dans H.Van Gorps R. Ghesquière et R.t. Segers, éd. 1981, p.31-52.
- Nies, F., 1972, **Gattungspoetik und Publikumsstruktur. Zur Geschichte der Sévignébriefe,** München, Fink.
- Kiock, J.J, 1985, **Over Werther geschreven... Nederlandse reacties op Goethes Werther 1975-1800; preuve van historisch receptie onderzoch,** 2 Vol Utred Hes.
- Vodicka, F. 1976, **Die Stuktur der literarischen Entwicklung,** München, Fink.
- Mukarovsky, J., 1970, **ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten,** dans Mukarovsky, 1970, p.7-37.

- Groeben, N°, 1977, **Rezeptionsforschung als empirische literatuwissenchaft Paradigma durch Methodendiskussion und Untersuchungsbeispielen,** Kronberg / Ts, Athenäum.
- Groeben N°, 1981, **Kontemporäre Rezeptionsforschung : Empirisierung** als **Konsequenz und Kritik der Rezeptionsästhehk, ed 1981.**
- **Schmidt, S.J., 1982, Grundriss der empirischen literaturwissenschaft, II,** Braunschweig/Wiesbaden, Vieneg.
- Hauptmneèr, H,. et Shmidt, S,J., 1985, **Einführung in die empirische literaturwissen chaft,** Braunchweig/ Wiesbaden, Vieneg.
- Finke, P., 1982, **Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftstheorelische Basis einer empirischen Theorie der literatur, Braunchuweig, Vieweg**
- **Zobel, R., et S.J. Schmidt, 1983 Empirische Untersuchungen zu Persönlichkeitsvariablen von literaturproduzenten,** Branschweing/ Weisbaden, Veneg.
- Fisch, S., 1980, **Is there a test in this Class ? The Authority of interpretative Communities,** Cambridge, Mass / London, Harvad Univer. Press.
- Suleiman, S,R., et Brossman, I. 1980, **The Reader in the test : Essays on Audience and Interpretation,** Princeton, Princetion on University Press.



* * *

المنهجية الأصولية والمنطق اليوناني
من خلال أبي حامد الغزالي وتقي الدين ابن تيمية

تأليف **حَمُّ النقاري**، صدر بالدارالبيضاء ضمن مطبوعات ولادة 1991.

* * *

التــراث والــحداثــة
دراسات ومناقشات

تأليف **د. محمد عابد الجابري**، مطبوعات المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء 1991.

نحو جمالية للتلقي

تقديم جان ستاروبانسكي للترجمة الفرنسية لكتاب

هانس روبير ياوس Pour une ésthétique de la récéption[1]

ترجمة د. محمد العمري

كلية الآداب / فاس

[تحدث جان ستاروبانسكي في البداية[2] عن تأخر ترجمة أعمال ياوس وغيره من رواد مدرسة كونسطانس الألمانية إلى الفرنسية برغم أنها تُرجمت في تواريخ متقدمةٍ إلى لغات أخرى. هذه الأعمالُ التي بدأ ظهورها بعد منتصف الستينات. ثم وقف ستاروبانسكي عند أهمية أعمالِ ياوس بالنسبة للفرانكوفونية ؛ فهي تتميزُ بالجِدة، وصرامة الصياغة وباتساع الحقل الفلسفي والجمالي والمنهاجي الذي تمتح منه.

إن طريقة ياوس في الكتابة تقوم على الحوار، فهو لا يعتمد النقل والتسليم بما هو موجود،

والأبحاث الشكلانية لجماعة براغ (موكاروفسكي Mokarovsky وفوديكا Vodika) ومختلف البنيويات (ليفي ستروس Levi Straus وبارت Barthes، والنقد الجديد.. الخ).

لقد بُنيت جهودُ ياوس على ثقافة واسعة، تلك الثقافة الفيلولوجية التي عُرِف بها المُسْتَرْومونَ الألمان في تتبعهم لتاريخ اللغة وآدابها من أصولها إلى الوقت الراهن، وذلك من خلال علاقة حميمة بالأدب. ففي هذا السياق طرح ياوس الأسئلة الأساسية المتعلقة بتاريخ الأدب].

إن كلَّ ناقدٍ وكل مؤرخ يتحدثُ إنطلاقاً من موقعِه الحاضر، غير أنه يندرُ من بينهم من يأخذُ هذا الموقعَ بعين الاعتبار ليجعلَ منه موضوعاً لتأملاتِه. إن الرِّهاناتِ المعاصرة، ومخاطرَ وحظوظ الوقت الراهن هي التي تعيِّنُ عند ياوس نقطةَ الانطلاق ونقطةَ الوصولِ بالنسبة لكل دراسة نظرية : السؤال الذي يحظى بالأسبقية عنده هو : ما وظيفةُ الأدب اليوم، وما هو المعنى الذي يمكنُ أن يأخذهُ البحثُ الحالي الذي يتناولُ العُصورَ الماضية ؟ سؤالٌ قد يبدو لأول وهلةٍ وكأنه صادرٌ عن عالِمِ اللغة الذي يهتم بألاّ يترك مبحثه يُغمَر برمالِ الرتابة الوضعية، آملاً أن يُبرهن لزملائه ولجمهورٍ عريضٍ جدّاً على أن هذا المبحث الجليل قادرٌ على تحديثِ نفسه حسبَ الظروف الحاضرة. غير أن مقترحاتِ ياوس التي تتمتَّع بداهةً بأهمية كبيرة بالنسبة للمؤسسة الجامعية (إذا ما كانت هذه راغبة في البقاء على قيد الحياة) هي المقترحات التي تندرجُ ضمن أفقٍ أرحب هو أفقُ التساؤل عن الحظوظ الحاضرة لتواصل (بواسطة اللغة والفن عامة) يشكلُ عنصرَ تحريرٍ وإبداع معاً للمعايير بالنسبة للفعل المعيش. ووعياً منه بالانتماء الزمني لعمله نفسه فإنه يقيسُ بشكل دقيق المسافةَ التي تفصلُه عن ماضٍ مُختلف، ذلك الماضي الذي لا تتوقفُ رسالتُه، رغم بُعده، عن الوصول إليه. ذلك أن تاريخية اللحظةِ الحاضرة تفرضُ نفسَها عليه بحدة لدرجة أن الاستذكارَ التاريخي يشغلُ اهتمامَه إلى أعلى درجة : إن رهاناتِ العالَم الحالي لا تصيرُ مُدركةً بشكل جلي إلاّ عن طريق وَعْيٍ يَقُوم (مُسبقاً) بقياسِ الانزياحات والتعارضاتِ والانحراف، ويحيط بالتقاليد التي لم يكن استمرارُها مُمكناً إلاّ عن طريق التحولاتِ وإعادةِ البناء. المسؤولية التي يستشعرها ياوس إزاء الحاضر، هي إذن التي تمنعُه من الزُّهد في أن يكون مؤرِّخاً (مؤرخا للأدب)، وذلك في الوقت الذي كان فيه تاريخُ الأدب، في مواصفاتِه التقليدية، يبدو وكأنه فقَدَ من فاعليته وجاذبيته. وتقترحُ الدراسات التي سنقرؤها هاهنا دفاعاً عن التاريخ الأدبي وتوضيحا له، كما تحتوي مُراجعةً أساسيةً لِنظامِه : فهي تدعو إلى تحويل نقطة الارتكاز في الاهتمام التاريخي. فبتحديد موضوعاتٍ جديدة، وتحمُّل مسؤولية متزايدة، يجد التاريخُ نفسه مؤهلاً لرفع تحدٍّ خصب في وجه «النظرية الأدبية»، تحدٍّ لا يتجه تأثيرُهُ إلى التشكيك في مشروعية النظرية الأدبية، بل إلى دَعوتها إلى إعادة الاضطلاع بالبعد التاريخي للغة والتأليف الأدبي، وذلك بعد سنوات بدا فيها وكأن المقاربة «البنيوية» قد تضمنت ضرورة التخلّي عن البعد الزمني.

وهذا هو المعنى الذي يحمله ما كَتَبَهُ يَاوْسْ سَنة **1967** تحت عنوان : **تاريخ الأدب : تحدٍّ لنظرية الأدب**[3].

* * *

إن سجال ياوْسْ ينهضُ ضد كل ما يعزل الحقيقة ويختزلها في العناصر الخيالية، في جواهر يُزعم لها الخلود. فقد كانت الرومانسية تحكم للعبقريات الوطنية بالخلود. وترى التاريخانية عصورَ التاريخ مغلقة يتصلُ كل واحدٍ منها «بالله مباشرة» (رانك Ranke) مقطوعاً عن حاضرنا. كما اعتقدت الوضعيةُ مطابقتها لنموذج العلوم الدقيقة، ولكنها في وقوفها دون تحقيق الدقة السببية ضاعت في تشعباتٍ غير محدودة للمصادر والتأثيرات. ويفترض تاريخ الأفكار المكتوبُ بأقلامِ كتابٍ أكثر حداثة بخُلود «التيمات» الأساسية، ويفلتُ بذلك من التاريخانية. أما في الماركسية التي تتجه، خلافَ ذلك، إلى انصاف التاريخانية فإن العمل الأدبي لا يعدو أن يكونَ أحد أمرين، إما انعكاساً غير إرادي، أو محاكاةً قصديةً لواقع اجتماعي ــ اِقتصادي متقدّم عليه على الدوام، إن الحُظوة المشكوك فيها المتعلقة بالطبيعة المادية ترجع إلى البنية التحتية، فلم يكُن الفكر الماركسي، إلى وقت قريب على الأقل، يتصورُ أن بوسع العمل الفني أن يُساهم في بناء الواقع التاريخي، ولا تواجه الشكلانية من جهتها توالي السُّنن والأشكال واللغات الجمالية إلاَّ ضمنَ العالم المعزول الخاص بالفنِّ، ذلك أن الأنساق الأدبية في رأيهم تنشأ من خلال تواليها التاريخي الخاص بالأنساق. غير أن الشكلانيين لا يتوفرون على الوسائل (وأحياناً على الرغبة) الكفيلة بوضع هذا التطور في السياق التاريخي بمعناه الواسع. ويجد ياوس عند أولئك الذين يبحثون في النص، وفي تركبته المادية، عن أصل أول (أو سلطة أخيرة) رغبة في الإطلاق لا تخلو من مشابهة ــ وهذه مفارقة ــ للإحالةِ على الأفكار الأفلاطونية حولَ **الجمال** والتناغم وهي الأخرى حقائقُ لا يمكن تجاوزُها. إن الخطأ أو عدم الملاءمة المشتركين بين مواقف المثقفين اللذين يعيبُهما ياوس يكمنان في تجاهل تعددية الأطراف، والجهل بالعلاقة المعقدة القائمة بينها، والميل إلى مُحاباة واحدٍ منها من بين عدد كبير، فمن هنا جاءَ ضيقُ حقل الاستكشافِ عندهم. فلم يستطيعوا التعرف على جميع أفراد المسرحية، على جميع العناصر الضرورية لوُجود تفاعل يؤدي ضرورةً إلى وجود خلق وتحوُّل في مجال الأدب، أو خلقِ معايير جديدة للممارسة الاجتماعية. إن المأخذ الذي يأخذُه عليهم مزدوجُ، لقد وضعوا ذَواتٍ وجواهرَ حيث كان يجب ترجيحُ العلاقاتِ الوظيفية، والعلاقاتِ الدينامية. ولا يتعلقُ الأمر بالعجز عن معرفة أسبقية العلاقة فحسب، بل إنهم بتركيزهم البحث الأدبي على الكاتب وعلى العمل الأدبي قد اختزلوا النسق العلائقيَّ بدون موجبٍ لذلك. إذ يجب

---

(3) هذا هو عنوان المقالة الأولى من الكتاب وهي المقالة الرئيسية فيه. (المترجم)

على هذا النسق أن يأخذ مُتلقي الرِّسالة الأدبية ــ الجمهور القارىء ــ بعين الاعتبار، فتلك ضرورة لا محيدَ عنها. ويُلح ياوس على أن تاريخ الأدب والفن بصفة عامة كان لزمن طويل جدّاً تاريخاً للمؤلفين والمؤلَّفات ؛ لقد اضْطهدَ أو تناسى من اعتُبروا مجرد سوقة (غير نبلاء) وهم القارىء أو المستمع أو المشاهد المتأمل، إذ يندر أن يتحدث عن الوظيفة التاريخية للمتلقي برغم ما بدا من ضرورتها على الدوام. ذلك أن الأدب والفن لا يصيرُ صيرورةً تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقونَ المؤلفاتِ ويتمتعون بها، ويقومُونها، ومن ثم يعترفون بها أو يرفضونَها، يختارونها أو يُهملونها، فيبنون تبعاً لذلك تقاليدَ، بل إنهم يستطيعون بصفةٍ خاصة أن ينهضوا من جهتهم بالدور النشيط المتمثل في الاستجابة لتقليد مَا، وذلك بإنتاج مؤلفات جديدة. إن اهتمام ياوس، على هذا الوجه، بالمتلقي الذي يستجيبُ للمؤلَّف و«يُحَيِّنه» يربطُ فكرَ ياوس بأفكارٍ سابقةٍ أرسطيةٍ وكانطيَّة. ذلك أن أرسطو وكَانط كانا الوحيدين تقريباً اللذين استطاعا في الماضي إقامةَ جمالية (خاصة بكل منهما) تأخذُ أثرَ الفن في المتلقي بعين الاعتبار بصورة منهجية، لقد عرف ياوس ذلك جيداً ولم يتردّد في دَعم أطروحاته حول التجربة الجمالية ضِمن عمل له حديث بنقل نصوص لِكانط يُقارن فيها الدعوة التي يوجهها المؤلِّف الفني إلى الاجماع الحر والتواصل الكوني[4] «بالعقد الاجتماعي».

إن القارىء هو إذن ذلك الذي يقوم بدور المتلقي، والمميز (أي بالوظيفة النقدية الأساسية المتمثلة في القبول أو الرفض)، وهو في أحيان خاصة المنتجُ الذي يُحاكي أو يعارض مؤلّفاً سابقاً سواءٌ قام بذلك كلّه مرةً واحدةً أو بكل دور على حدة. غير أن السؤال الذي يطرحُ نفسَه في الحين هو : كيف نجعل القارىء موضوعاً لدراسة مَلموسة وموضوعية ؟ فإذا كان من السهل القول بأن عملية القِراءة هي وحدَها التي تحقِّقُ «تجسيدَ» المؤلفاتِ الأدبية، فيكون منَ الواجب أيضا أن يكون في الوسع تجاوزُ مستوى المبادىء نحو إمكانية للوصف والفهم الدقيقين لعملية القراءة ؛ ألا يمكن أن نذهبَ ضحيةَ تخمين سيكولوجي ؟ أو ضحية القراءات الشاملة للتغطيات المعاصرة المواكبة لظهور المؤلفات (في حدود وُجودها) ؟ أو للتحقيق السوسيوتار ي حول الشرائح الاجتماعية والطبقات والفئات والقراء ؟ إن الحقيقة تكادُ تكون هشة (أو عتة) في كل واحدة من هذه الحالات. فتِيبُودي الذي كان قد أجمل هذا النمط من المشاكل في كتابه : قارىءُ الروايات (1925) (مؤكداً «أن القارىء هو الذي يهمُّه») قد اعترف فيما يخصُّ المسلسل، وهو جنس أدبي معاصرٌ، بالارتباكِ الذي وقع فيه، فتملص

(4) Astbetische Erfabrung und literatische Hermineutik, Munich, W. Fink 1977. P. 22-23.
ونحن نعلم أن دور القارىء قد درس من طرف: Gaétan Picon, Arthur Nisin, Michael Riffalerre
ويعرض ياوس أفكارهم ويناقشها. ويقترح كتاب : .La Rhétorique de la lecture. Michel Charles
(Paris 1977) مقاربة جد أصيلة حول هذا الموضوع نفسه.

منه بحيلة : «ما نوع عمل هذا الأدب في القراء والقارئات بشكل خاص ؟ ذلك أن ثلاثة أرباع قرائه من النساء. لا أعلم شيئا عن ذلك. هناك حاجة إلى تحقيق طويل جداً ومتّسع جدّاً يجري بطريقة جيدة في الأوساط الشعبية، وعادة ما يُحبّذُ المحققون المحترفون العملَ الجاهزَ الذي يقدمه إليهم زملاؤُهم المنحطون بواسطة استماراتهم السخيفة»[5]. ويمكن أن نجد عند فيليكس فوديكا اقتراحاتٍ مشجعةً أكثر فيما يخص وصف الصورة «المجسَّدة» التي يكونها المؤلِّف في وعي متلقيه[6]، غير أن الفضل يرجع إلى ياوْسْ (ومعه وُولْفغَانْغْ إيزَرْ وَزُملاؤُهما في مدرسة كونسطانس) في وضع الخطوط الموجهة نحو جمالية للتلقي[7] صارتْ اليوم من القوة بما يسمحُ لها بخوض نقاش واسع، وتقديم قاعدة منهاجية لأبحاث مدققة. وتتمثل إحدى الأفكار الأساسية هنا في أن جانباً كبيراً من صورة المتوجّه إليه وصورة تلقّي المؤلَّف يُوجد مُسجَّلا في المؤلف نفسه، في علاقته مع المؤلفات السابقة عليه، تلك المؤلفات التي أُعتبرت أمثلةً له ومعاييرَ ؛ «إن العمل الأدبي لا يقدم نفسه، حتَّى في اللحظة التي يظهرُ فيها، باعتباره جديداً جدةً مطلقة منبعثة في فراغ من الأخبار ؛ فانطلاقاً من مجموعة كبيرة من الإعلانات والعلامات ــ الظاهرة والخفية ــ ومن الإحالات الضمنية والخصوصية التي صارت مألوفة يكونُ جمهورُه مُستعدّاً لنمطٍ من التلقي. فهو يثيرُ أموراً سبقَ أن قُرئت، ويضعُ القارىءَ في هذا الموضع الانفعالي أو ذاك، ويخلقُ، منذ البداية، نوعاً من التوقع لِـ «ما يأتي» في «وسط» الحكاية و«نهايتها» (أرسطو)، ذلك التوقع الذي يمكن أن يُحتفظ به مع تقدم القراءة أو أن يكيفَ أو يعادَ توجيهُهُ، أو يقطعَ بالسخرية.

في هذا المستوى الأول من التجربة الجمالية لا تبقى أبداً العملية النفسية لاستقبال نص ما محصورةً في التوالي المحتمل للإحساسات الذاتية المجردة، بل الذي ينتج هو نوع من التبيُّن الموجَّه الذي يجري طبقاً لخطاطة موجِّهة محددة بعناية، إنها عملية مرتبطة بمقاصد صادرة عن علامات بوسعنا اكتشافُها، بل وصْفُها أيضاً بألفاظ اللسانيات النصية.

[...] إن علاقة النص المفرد بسلسلة النصوص السابقة عليه التي تشكِّل الجنسَ الأدبيَّ تابعةٌ لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله. فالنص الجديد يثيرُ عند القارىء (أو السامع)

---

(5) Albert Thibaudet. Le liseur de romans. Paris Crés 1923. P.XIX

(6) يمكن أن نقرأه بالألمانية في الترجمات الممتازة لِـ :

Jurij Striedter : Structur der Entteiklung Munich 1975

(7) يجب أن نربط «بمدرسة كونسطانس» أسماء :

Jurij Striedter, Wolfgang, Preisendanz, Manfred Fuhrman, Karlheinz Stierle et Rainer Warning.

وسنجد اختيارا للنصوص المثلة مع ببليوغرافيا وعرض جيد جدا في :

Rainer Warning éd Rezptionsastbetik. Théorie und Praxis Munich, W. Fink 1975.

أفقَ توقعاتٍ وقواعدِ اللعبةِ التي استأنسَ بها في اتصالِه بنصوص سابقة. إن هذا الأفق يخضع، بعد ذلك، مع توالي القراءات، إلى التغيير أو التصحيح أو التعديل، أو يُقتصرُ على إعادة إنتاجه. فالتغيير والتصحيح يحددان الحقلَ المفتوح أمام بنية جنس ما، والتعديل وإعادة الانتاج يحددان حدودَ إمتداده. وعندما يصل تلقي نص مَا مستوَى التأويل فإنه يفترض دائما السياقَ المعيش للإدراك الجمالي. إن قضيةَ الذاتية أو التأويل ؛ قضية ذوقِ مختلفِ القراء أو مختلف الشرائح الاجتماعية للقراء، غيرُ قابلة للطرح بصورة ملائمة إلا إذا استطعنا أن نتعرَّف مُسبقاً على الأفق التذاوتي للفهم الذي يحكم أثرَ النص[8].

سنلاحظ أن ياوس يَهتَمُّ بتجربة القارىء «العادي» ؛ فالنصوص لم تكتب ليقرأها فقهاءُ اللغة، بل إن الأمر يقتصرُ في المقام الأول على تذوقها. أمّا التأويلُ التأملي فهو نشاط يأتي متأخراً، ومن شأنه أن يستفيدَ كثيراً إذا ما استحْضَرَ تلك التجربة المباشرة التي سبقته.

ونلاحظُ أيضاً أن ياوس يرجعُ في معرفته بتجربة تلقي مُؤلّف مَا، وبطريقة دقيقة، إلى منهاجٍ قائم على الخلاف والمفارقة يتطلبُ معرفةً كبيرة أكثر مما يتطلبُ مجردَ تصنيف للبنيات التحتية للنص : يجب معرفة الأفق السابق بكل معاييره وأنساق قيمه الأدبية والأخلاقية وغيرها إذا ما أردنا تقويم آثار المفاجأة والضجة (الفضيحة)، أو أردنا، بالعكس من ذلك، التثبت من مُلاءَمة المؤلَّف لتوقُّعِ الجمهورِ. إن هذا المنهج يقتضي ممن يطبقه أن يكون في مستوى معرفة المؤرخ الفقيه في اللغة المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة للانزياحات والتغييرات. (إنها فيما يبدو الصعوبةُ التي يواجهها عالَمٌ تفشَّى فيه زَهْوُ المعرفة الناقصة، فجمالية التلقي ليست مبحثاً مباحاً للمبتدئين المتعجِّلين).

يلعب أفق التوقع الذي يرجع إليه ياوس دوراً مركزيا في نظرية التلقي. وهو مفهوم يرجع إلى هُوسِّرل. يسعَى ياوس إلى الكشف عن «محتوياتٍ للوعي» ضمن نظام للوصف خالٍ من كل نزعة سيكولوجية مع معجم يتمتع بقدر أكبر من البساطة. ولنتذكر أن هُوسّرل يستعمل مفهوم الأفق لتحديد التجربة الزمنية : هناك «أفقٌ ثلاثي للمعيش»، ويوجد أيضا أفق للتوقع، «وعبارة المعيش لا تعين أفقَ الزمنِ الظاهراتي فحسبُ [...] بل تعيِّنُ أيضا الاختلافاتِ التي أُد- ت بواسطة أشكالٍ من المعطيات تستجيبُ لنمطٍ جديد، وفي هذا الاتجاه فإن المعيش الذي يصيرُ موضوعاً لنظر الأنا، والذي يأخذ نتيجة ذلك شكل المنظور، يصبحُ أفقُه عبارة عن المعيشاتِ غير المنظورة، وما يحصل في نطاق شكل من «التوقع» مع وضوح متزايد يكون أُفُقه خلفيةً من توقع يُقدم اختلافات نسبية من الوضوح والغموض، وكذا من البروز والظهور

(8) Pour une ésthétique de la récéption. P. 50

وغيابه»[9].

إن أفق التوقع يطبّق عند ياوس، في المقام الأول، على تجربة القراء الأوائل لمؤلّف ما (ولكنه لا ينحصر فيهم) وذلك حسب الصورة التي يمكن استخلاصُها بهذه التجربة «موضوعياً» داخل المؤلَّف نفسه بالنظر إلى التقليد الجمالي والأخلاقي والاجتماعي الذي يصدر عنه، ويكون هذا التوقع من بعض الجهات تذاونيا ـــ مشتركا بين المؤلِّف ومتلقي المؤلَّف، وهو شيء يدعمه ياوس مسبقاً بالنسبة للمؤلفات التي تخرق أو تخيب، عن علم، ذلك التوقع المرتبط بجنس أدبي أو بلحظة من التاريخ الاجتماعي للثقافة، وقد كتب في ذلك : «إن إمكانية تشكيل هذه الأنساق من الإحالات على علم تاريخ الأدب بموضوعية قد أُتيحتْ بصورة مثالية في الأعمال التي تتمسك بأن تثير عند قرائها توقعاً ناتجا عن مواضعات متصلة بالجنس الأدبي، في شكله أو أسلوبه حيث يتم بعد ذلك قطعُ ذلك التوقع شيئاً فشيئاً، الشيء الذي يتعدّى تقديم خطة نقدية إلى أن يصير مصدراً لتأثيرات شعرية جديدة»[10] لن تعمل نظرية ياوس في هذه النقطة أكثر من توسيع ودينامية علاقة اللغة بالكلام تلك العلاقة التي عبّر عنها سوسير أو ياكوبسون، أو العلاقة بين المعيار والانزياح الأسلوبي، تلك العلاقة التي لم يجعل منها سبيتزر عنصراً للكشف في التحليل الداخلي للمؤلفات فحسب، بل جعل منها فضلا عن ذلك مؤشراً مناسباً ينيرُ تاريخ العقليات والتحولات التي تلحقها. وذلك كله حتى تتسع هذه العلاقة للمعيش التاريخي بمنظار لا يَوَدُّ أن يتركَ أي عنصر من العناصر المكونة للمعنى العام يُفلتُ من قبضتِه. ويصبحُ الانزياح المسجَّل في المؤلَّف عنصراً «للحركة الزمنية» بقدرِ ما يصيرُ المؤلَّف «كلاسيكياً» وتُقرُّه عملية التلقي ويسجل ضمن التقليد الأدبي، ولا يمكن تقويمه إلاّ انطلاقاً من أخذ نسق من المعايير والقيم «الآنية» بعين الاعتبار. غير أنه حتى حين لا يخرق المؤلَّف القواعدَ «الآنية» لنسق موجود سلفاً في شيء، فإن التلقي يفترض، من عصر لعصر، «تجسيدات» متغيرة فيُحركُ نتيجةً لذلك تاريخاً زَمنياً. وهكذا يُحلُّ التعارضُ الذي نَشَب في الستينات بين المقاربة «البنيوية» و«التاريخية»، وبَدا وقتَها تعارضاً مستعصياً، وهكذا يؤكدُ ياوْسْ أن تلقّي المؤلفاتِ هو عملية تملُّكٍ (أو تخصيص) نشيطةٌ تعدِّل قيمتَها ومعناها عبرَ الأجيال، وإلى اللحظة الحاضرة التي نوجد فيها وجها لوجه مع هذه المؤلفات في أفقنا الخاص ؛ في موقع قراء (أو مؤرخين)، وعليه فإنَّ محاولتنا إعادة بناء العلاقات بين المؤلَّف ومُتلقيه المتوالين تنطلق دائماً من حاضرنا : فعلى الرغم من أن القاعدة التأويلية تقتضي دائما القيامَ بتمييز بين الأفق الحالي وأفق التجربة الجمالية المنصرمة فلا ينبغي لهذا التمييز أن يسنُدَ وَهْم التاريخانية

---

(9) نقل عن : E. Husserl. Idées directrices pour une phénoménologie. trad. P. Ricœur. Paris, Gallimard, 1950, P. 277 et 280.

(10) Pour une ésthétique de la récéption. P. 51

التي تعتقد بإمكانية إعادة بناءِ الأفقِ الماضي ووصفِه كما كان في الواقع، ومن أجل التقدُّم إلى الأمام لزِمَ التأملَ التأويلي أن يعمل دائماً على استخلاصِ العِبر بوعي من التوتر الذي ينشبُ بين الأفقِ الحاضر والنص الماضي، فليس في وسعنا إلاّ أن نسير نحوه (أن نستقبلَه) وَفقاً لمصالحنا وثقافتنا، أي وفقاً لأفقنا بكل اختصار. وهذا ما سماه ياوس في أعقاب كادامر «اندماج الآفاق». ولمزيد توضيح لهذا المفهوم المعقد نرى من المناسب أن ننقُل هنا كلامَ كدامر : «يستمر تشكل أفق الحاضر في ارتباط بالضرورة الدائمة لوضع مسلماتنا موضع اختبار، فمن مثل هذا الاختبار ينشأ أيضا اللقاءُ مع الماضي وفهمُ التقليد الذي نصدُر عنه. ومن ثم فإن أفق الحاضر لا يمكن أن يُشكّل بتاتا في انقطاعٍ عن الماضي. لا وجود لأفقٍ حاضرٍ في انفصال عن الماضي، ولا لآفاق تاريخية يمكن عزلُها، بل يمكن الفهم بالأحرى في عملية دمْج هذه الآفاق التي ندعي فصلَ بعضها عن بعض[11]. ويمكن القولُ بأن هذا الاندماج بين الآفاق هو موضعُ مرور التقاليد، فالمؤلفات الكلاسيكية هي ـــ حَسَبَ كادامر ـــ التي تقوم بالوساطة عبرَ المسافة الزمنية. وهي فكرة لا يُسايره فيها ياوس.

في هذا الإطار يخوض ياوس نقاشاً نقديا يعربُ عن رغبته في دَفع كل ما يؤدِّي إلى تصور جوهري أفلاطوني للمؤلف، ذلك المؤلف الذي سيكون بوسع الناس التعرف على أنفسهم من خلاله في جميع الأزمنة، وذلك بفضل قوة المحاكاة فيه : «يرى ياوس أن «الاندماج في عملية التحول»[12] (أو التقليد) حسب الصيغة التي استعملها كَدامَرْ لتحديد فعل الفهم هو تضحيةٌ بالمظهر الحواري المحرك والمفتوح الذي تقوم عليه العلاقة بين الانتاج والتلقي، كما أنه تضحية بالتعاقب اللاّمتناهي بين القراءات، وهو أيضاً تَساهل كبيرٌ في إيجاد وسيلةٍ للتفريق بين السُّلطة الصحيحة لتقاليد مؤلفاتِ الماضي والسلطة الزائفة.

إن هذا الاحتياط المهمّ لم يمنع ياوس من اتباع كدامر في مجال الإجراء التأويلي، فهو يؤيدهُ مبدئيا، ومعَ مزيد من التدقيقات، في سِجاله ضدَّ المناهج العِلمية الموضِّعة التي يعارضُها بالمعالجة القائمة على المساءَلة والفهم الضامن للحقيقة». غير أن ما يحتفظ به يَاوْس، على الخصوص، هو «منطقُ السؤال والجواب». لأنه لا يكفي أن نُحِلَّ كلاًّ من المؤلِّف والمؤَلَّف والقراء والمؤوِّل الحالي محالَّهم بالنسبة للأدوار التي يؤدونها والآفاق الخاصة بكل منهم، بل يجب تمكينُ هذه الأدوار، وهذه العلاقاتِ «القابلة للوصف» من وسيلةٍ محدَّدة تجعلُها تتكلم وتُتبيَّن (تدرك).

كانت الانشغالاتُ الهرمينية في بداية القرن XIX متجهة إلى اقتحامِ وعي الكتاب أنفُسهم ـــ ذلك الوعي الذي كان المؤلَّف تعبيراً عنه، متوسلةً بتأويلٍ إضافيٍّ من طرف الناقدِ

(11) نقل عن : H.G. Gadamer : Vérité et méthode. trad. E. Sacre. rev. par P. Ricœur. Paris. 1976. P. 147.

(12) op. cit. P. 130

(المؤوِّل). ولم يَعْدُلاَ كدامَرْ ولا ياوس يثقان في تأويلية موجَّهة نحو التكون الذاتي الأصيل ؛ إن كل مؤلف يكوِّن بالنسبة إليهما جَواباً عن سؤال، والسؤال الذي على المؤوِّل أن يَضَعه، من جهته، يكمنُ في أن نتعرف من نصِّ المؤلَّف ومن داخله على الشيء الذي أدّى أولاً إلى طرح السُّؤال، وكيف تبلورَ الجوابُ عنه. إن هذا لا يتضمن لاَ الجُهدَ المبذول في معرفة الغير، ولا الطموحَ إلى بناء تجربة ذهنية تمتلك أسبقيةً أنطولوجية مطلقة بالنسبة للمؤلَّف. إن المطلوب هو فَكُّ رُموز النصِّ ؛ ومهمة التأويل هي كشف السؤالِ الذي يحملُ المؤلَّف جواباً خاصاً به، فالواقع أن هذا النص قد سُوئِل منذُ البداية من طرف قرائِه الأوائل، وحمَلَ إليهم جواباً قبِلوه أو رَفَضوه. ولا تنحصر آثار القبولِ بالنسبةِ للمؤلفات الخالدةِ في تقريظ المعاصرين لها، فالبقاء في حد ذاته مؤشرٌ لحسن الاستقبال. إن قراء آخرين يضعون، ضمن سياق تاريخي، أسئلة جديدة لغرض الحصول على معنى جديد في الجواب الأول الذي لم يعدْ يشفي غليلهم. وهكذا يتصرف التلقي في المؤلفات يعدلُ دلالتها ويوفر بصورة تدريجية — بالنسبة للقارىء الذي لم يعد يتقبل الجوابَ المقدمَ من طرف المؤلّف الجاهز — فرصةَ إنتاج مؤلف يقدم جوابا تامَّ الجدة في الموضوع نفسه، إن تبادل الأسئلة والأجوبة المسجلة في المؤلفات المتعاقبة يكوِّن، في مجملِه التامِّ التطور، الجوابَ الذي يقدمه الماضي لسؤال المؤرخ. والدراسةُ الرائعة حول إفيجيني Ephigénie لِراسين وإفيجيني لِكوت تشكلُ التشخيص المثالي لتأويليَّة السؤالِ والجواب في التطبيق والنتائج معا، فهي تتجاوزُ كثيرا ما يقترحه علينا عادة منهج المقارنَة، ويظهر بجلاء أن أي مؤلّف فني يُنجز، في البداية، باعتباره تأويلاً «شِعرياً» لموادّ معدَّة للتأويل، وأن المؤلَّف الفني يصيرُ بدوره موضوعاً للتأويلِ من طرف قِراءَةٍ تكون أحيانا «ساذجة» وتكون «نقدية» أحيانا أخرى، وهي تنتج مؤلفاً جديداً سواء بتصورها المخالف للنص المتلقَّى أو بمحاذاته (إنتاج نسخة مطابقة له)، أو، أخيراً، بإعادة كتابته رأساً على عقب. غير أن سلسلةَ التأويلات التي أذكرها هنا تضم، في المقام الأول، حسب ياوس، «الجمهور الواسع» أي القارىء العادي الذي لا يعرف معنى للتأويل ولا يبدي حاجة إليه. فبدون هؤلاء القراء لن نفهم المهمَّ من تاريخ الأجناس الأدبية، ولا مصير الأدب «الجيد» والأدب «الرديىء»، ولا كيف تستمرُّ أو تنحسِر بعضُ النماذج أو المنظومات. (وقد يحدث، بحسب ياوس، ألاّ تخلو كتلة المؤلفاتِ الضعيفة من الفائدة، ذلك أن النظر ينحرف بسرعة غير متوقعة نحو «طريق القمة»، قمة الأعمال العظيمة). وهذا ما حذا بياوس إلى إقامة تمييز بين الأثر (الذي يُنتجه المؤلَّف، ويحتفظ من ثم بعلاقة مع ذلك الماضي الذي وُلد فيه المؤلَّف)، والتلقي الذي يتعلق بالمتلقي النشيط الحُر الذي يحاكم حسب معايير عَصرِه الجمالية فيُدخل وجودَه الحاضرَ ليعدل بذلك ألفاظ الحوار...[13].

(13) Pour une ésthétique de la récéption, P. 246 et 259

بخلاف المناهج التي تظل رَغماً عنها جزئيةً مع اِدّعائها للاطلاق والشمولية فإن جمالية التلقي، وهي تسعى إلى الشمول، تُصرِّح بأنها «جزئية»، إنها لا ترغب في أن تكون «مبحثا مكتفياً بذاته مستقلاً عن غيره، لا يعتمد إلاّ على نفسه في حل مشاكله»(14). إن النظرية التي فرغت للتّو من تَلخيصها تلخيصاً موجزاً، والتي تشهدُ أعمالُ ياوس وأصدقائِه شهادة كافية لخصوبتها، لم تقدم إلينا كنسقٍ تام ؛ فمنذ سنة 1967، التاريخ الذي قدم فيه ياوْس المبادىء الأساسية، وسَّعتِ جمالية التلقي مجالَ بحثها، وأغنتْ أيضاً لائحة أسئلتها. لقد صار ياوس يتمنى، بعدَ ذلك، ألاَّ يبقَى بناءُ أفق التوقع محصوراً داخل الأدب على الشكل الذي ينطوي عليه هذا المؤلَّف، فعندما توجدُ هناك مادةٌ إخبارية كافية فإنه يتمنَّى الرجوعَ دائما إلى التوقعات، وبالأحرى إلى تحليل التوقعاتِ والمعايير والأدوار (الخارجة عن الأدب) المحدَّدة من طرف الوسط الاجتماعي الحي، والتي تُوجه الاهتمامَ الجماليَّ لمختلف فئاتِ القراء. إن الدراسة التي أنجزَها حولَ La douceur du foyer المدرجة ضمن هذا المجلد تعتبرُ مِثالاً مشخّصاً لهذا النوع من البحث يبرزُ بنيةَ عالمٍ تاريخّيٍّ مَعيش عبرَ نسقٍ من التواصل الأدبي. إن التاريخ الأدبي يلتحقُ، من هذا الجانب بـ«سوسيولوجيا المعرفة». ويتصل بهذا التوسيع للحقل الاجتماعي مجالِ البحث (الذي قد يقربه من «مدرسة الحوليات») توسيعٌ علائقيّ للحقل النفسي المستكشف. ولم يقتصر ياوس في مقالته «دفاعٌ متواضِع عن التجربة الجمالية» على الدفاع (قبل بارت) عن المتعة الجمالية ضِدَّ الإدانة الأفلاطونية القديمة، وضد الاتهام العابر الصادر عن «النقاد الأيديولوجيين» الذين يستهجنون «لذة النص» باعتبارها مجرد خضوع للواقع الاجتماعي القائم، ويطالبون بفنٍّ يقوم على «السلبية» (Adorno) والزهد والاتهام، بل إنه طمحَ بشكل خاصٍّ إلى الوصول، عن قرب، إلى التجربة الجمالية نفسها (Aisthesis, Poeisis, Catharsis) بدلَ الوقوف عند الأحكامِ التي كونت التقليدَ عن طريق الاختبارات والمعالجات المرتبة عبر التاريخ، وهكذا فإن دراسة التجربة الجمالية تعني عند ياوس محاولة التعرف على أنماطِ المشاركة والتماثل التي تحصلُ عليها المؤلفات الأدبية. وهكذا نجد السيكولوجيا المعاصرة على أحد الأراضي التي تعطي نفسها فيها حقّاً، كما نجد أيضاً الشعرية الأرسطية، ويُعتبر التطهير Catharsis أحد المشاكل الكبيرة التي كانت تعالجها، ذلك المشكل الذي تذكره علماءُ النفس (اليوم)، وهكذا يفتح الطريق ليصبح موضوعُ الدراسة والقيمة التصعيديةُ على درجة واحدةٍ من الأهمية (أو هما واحداً) : الوظيفة التواصلية للفن.

فعبر اللذة الجمالية كان الفن في الماضي يقومُ في غالب الأحيان بالتحرير أو يخلق معايير اجتماعية، فلماذا لا يتجه اليوم إلى نفس الأهداف ؟ إن القدرة على معرفةِ ذلك والكشفِ عنه ستزيدُ من أهمية النقاد والمؤرخين الذين يعتبرهم الجمهورُ في الغالب مختصين ضائعين

---

(14) نفسه 244.

في تجريداتهم : «إن الممارسة الجمالية تتبع في طريقها إلى إعادة الإنتاج والتلقي والتواصل طريقاً مائلاً بين القيمة العليا والابتذال اليومي، ومن ثم فإن نظرية التجربة الجمالية وتاريخها قد ينهضان بما تنهضُ به المقاربة الجمالية الخالصة للفن، والمقاربة السوسيولوجية الخالصة كل من زاويته الخاصة. وقد يُشكل ذلك أساساً لتاريخ جديد للأدب والفن يحظى بالاهتمام العام للجمهور تجاه موضوعه»[15]. إن التاريخ يلتفت، بالطبع، نحو الماضي غير أن الطريقة التي يُسائلُه بها وصرامةَ مُساءلته واتساعَها يُمدان عواقبهما إلى مُستوى الحاضر، ويحددان إلى حد ما مفهوم النتاج التاريخي والمؤرخ في المجتمع الحاضر. إن ياوس لا يكتفي بالتصريح بذلك، بل إنه واحد من أولئك الذين يعتمدون على العمل التام والإثارة المنهاجية ليفتحوا لمهنةِ المؤرخ حقولاً جديدةً للعمل، ويرجع إليه «الوظيفة التواصلية» التي بدونها سيصيبُه التلفُ.



(15) تمثل هذه السطور خاتمة المقدمة التي كتبها ياوس للطبعة اليابانية لكتابه.

الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوَقْع عند وُولف غانغ إيزر(*)

ذ. عبد العزيز طليمات

1 ـ الوقع الجمالي :

تقديم :

في المبحثين الأخيرين من هذا الفصل يتم استعراض آراء وطموحات وولفغانغ إيزر من خلال كتابه فعل القراءة : نظرية الوقع الجمالي (P.Mardaga 85).

وكما سبقت الإشارة إلى ذلك فإن نظرية الوقع الجمالي تعتبر الشق المكمل والمعمق لنظرية جمالية التلقي ككل، ولقد رأينا كيف أن أفق الانتظار، وتغيراته، والمسافة، والمتعة الجمالية، إلى جانب قضايا التاريخ الأدبي والتقليد والتحديد وتأسيس المعيار وانقطاعه، تشكل كلها ركائز التفكير النظري عند «يوس»، وتنطلق كلها من عملية القراءة كعملية شمولية يتقاطع فيها الذاتي والموضوعي، ويتداخل ماهو اجتماعي / نفسي وماهو فكري / أدبي، وهكذا يبقى السؤال معلقا : كيف يمارس النص (العمل) تأثيره على القارىء ؟ إن «يوس» نفسه يطرح المسألة حين اعتبر أنه من اللامنطقي النظر إلى الوقع على أساس أنه نابع من اتجاه وحيد هو العمل ذاته، مما يستدعي الوقوف عند طبيعة الوقع الجمالي وتحديد علاقته بـ / ومكانته داخل التلقي. والحق أنه «لايمكن الادعاء بالفعل بدراسة تاريخ لتلقي الأعمال إلا إذا اعترفنا وقبلنا بأن المعنى يتأسس عبر لعبة حوارية،، وعبر جدلية تذاوتية»[1]. لكن الإقرار بأن جمالية التلقي تتأسس على هذين القطبين المتفاعلين : النص والقارىء، لايمكن أن يقدم أجوبة شافية حول طبيعة الوقع الجمالي دون تشريح هذا الأخير؛ كيف يتمفصل إذن كل من الوقع والتلقي ؟ هذا ما يحاول هذان المبحثان الإجابة عنه بإيجاز.

(*) من دراسة لنيل دبلوم الدراسات العليا حول مكونات الخطاب الشعري، نوقشت بكلية الآداب عين الشق، الدار البيضاء 1990.

(1) نفسه ص : 246.

1) من المعنى إلى الوقع :

في البداية، يبين «إيزر» أن التلقي والوقع يمثلان مدماكي نظرية جمالية التلقي، وتنْبني نظرية الوقع على أسس ثلاثة :

ـــ النص ـــ القارىء ـــ تفاعلهما[2].

إن الوقع الجمالي، رغم أنه منبثق من النص ذاته، الذي هو مصدره، فإنه يؤدي إلى «تمثلات» لذى القارىء هي ما يصبح الوقع نفسه[3]. من خلال تقديمه لتحليل قصة «الصورة في السجاد» لهنري جميس» يطرح إيزر علاقة الناقد بالعمل، وينتقد ذلك الموقف اللاهث وراء المعني الخفي، والدلالة العميقة، وبالتالي الرسالة التي تحيل إلى مرجع خارج العمل[4]. إن خلفية ذلك تتمثل، في رأي إيزر، في سيادة نظرة تعتبر الأدب مجال استقطاب كل المعاني والدلالات والرسائل التي تعجز الأنظمة الأخرى عن إيصالها[5]. ففضلا عن خطإ تلك النظرة حتى بالنسبة لأعمال عادية، فإنه يمكن التساؤل عن الموقف حيال أعمال جديدة أو معاصرة تستعصي على التحليل وعلى «الكشف عن خباياها وأسرارها»[6].

أ) المعنى بوصفه صورة : يخلص «إيزر» من التحليل المشار إليه إلى أن القارىء، على العكس مما هو سائد، غالبا ما يعاكس ما يذهب إليه الناقد، أو حتى السارد، في عمل ما[7] وأن المعنى لايمكن أن يكون إلا «صورة»، أي أنه لايوجد بالضرورة في ثنايا العمل أو بين سطوره، وهو ما يوجب على القارىء (والناقد) أن يغير من موقفه تجاه العمل، بضرورة التخلي عن الفرضيات التي ينطلق منها «ليتمكن من تمثل الوقع الذي يرمي إليه معنى العمل»[8]. إن علاقة القارىء بالعمل يجب أن تتغير في نظر «إيزر» مادام أن «المعنى» هو صورة في الأصل، وبأنه يجب التخلي عن المنطلقات التي تقوم فيما تقوم عليه على الفصل بين الذات والموضوع، أي ذات تبحث عن «حقيقة» أو معنى خارج عنها، ومؤطر داخل مرجعية معينة[9]. إن هذه النظرة في اعتبار «إيزر» مؤسسة على «غياب كل ذاتية»[10]. والحال أنه مادام المعنى يتقدم

---

(2) W.Iser «Acte de lecture» Théorie de l'éffet esthétique» P.Mardaga 85, P :14

(3) نفسه ص : 14.

(4) نفسص ص : 26.

(5) نفسه ص : 27.

(6) نفسه ص : 27.

(7) نفسه ص : 28.

(8) نفسه ص : 30.

(9) إيزر 85 ص : 30.

(10) نفسه ص : 31.

في شكل صورة، «فإن الذات لايمكن أبدا أن تغيب»[11]. لقد أظهر تحليل «إيزر» للقصة المذكورة كيف أن المعنى، معنى القصة، ليس المصدر الوحيد للتأثير على القارىء، بل إن تغير موقف هذا الأخير (والذي هو «البطل» في نفس الوقت) ناتج عن تمثل خاص لمعنى القصة، تمثل نابع من تأثير إحدى الشخصيات نفسها عليه، وهكذا يصبح المعنى بعيدا عن أن يحصر بين سطور العمل نفسه : «فالحقيقة أنه إذا كانت الصورة توقظ معنى لم يصغ بين صفحات النص المطبوعة، فإنها تتقدم كنتاج لتفاعل بين النص وبين فعل فهم القارىء»[12]. إننا إذن أمام انتقال من المعنى الذي يُتعرف عليه، ويشرح، ويتعقب، إلى ذلك الذي «يعاش»، ذلك «أن الأمر يتعلق بالإحساس بوقعه»[13]. الوقع إذن يرتبط بالصورة التي يخلقها المعنى أو يوحي بها، لا بالمعنى ذاته، وهو أمر يؤكد حضور الذات لاهامشيتها إزاء معنى جاهز. «إن المعنى حين يعاش بوصفه وقعا، يخلق تشوشا لا يستطيع أي شرح محوه»[14].

إن هذا الفهم الجديد لعلاقة القارىء بالنص من خلال ثنائية المعنى/الوقع، لا يلغي أن النقد الجديد، في نظر إيزر، لازال يحتضن بعض المعايير الكلاسيكية كالتناسب والتناغم وغيرهما. إن هذا النقد يستلهم، دون أن يعلم أحيانا، كثيرا من مقوماته من المعايير الكلاسيكية، رغم محاولته إعطاءها قيمة أخرى مغايرة، مادام يبتعد عن البحث عن حقيقة ومعنى العمل الأدبي. ويقف «إيزر» على المفارقة المتمثلة في كون النقد الجديد بمختلف اتجاهاته، وهو يركز على بنيات العمل في وظائفها وعلائقها، لا على حقيقته ومعناه، يريد أن يصل إلى ذلك لكن بالإبقاء على نفس المعايير التي تخلقت في رحم البحث عن المعنى نفسه، وبذلك فهو يضيع جوهر الوظيفة، «لأن الوظيفة لاتمثل أية دلالة، إنها تشتغل»[15]. لكن إيزر يبرر بقاء تلك المعايير بمواجهة المجهول، وإضفاء التناغم والانسجام، الشيء الذي يفسر لماذا أعطيت صفة تجعلها «معطى من الطبيعة»[16].

إن الإشكال المطروح حسب «إيزر» ليس هو المعايير نفسها، أو التأويل ذاته، ولكن في الفرق بين المعنى الوحيد الذي ينقله ويتناقله التأويل، حسب المعايير الكلاسيكية، وبين تكون المعنى، أي معنى، ولذلك فإن الانتباه يجب أن ينصرف لا إلى المعنى الذي يوصله التأويل

---

(11) نفسه ص : 31.

(12) نفسه ص : 31.

(13) نفسه ص : 31.

(14) نفسه ص : 31.

(15) نفسه ص : 40.

(16) نفسه ص : 43.

إلى القراء ولكن إلى «شروط بناء وتكون المعنى»[17]. الشيء الذي يجعلنا نبتعد عن الشرح، والنقل والإيصال، لنتجه إلى وصف ما يتم أثناء التلقي، أثناء القراءة، حيث يبدأ «النص في إنتاج الوقع»[18].

ولعلّ «إيزر» لم يكن في حاجة إلى التمثيل لذلك، فأعمال الماضي، تلك التي تجووزت دلالتها ومعناها تاريخيا، تقدم مجالا لاستمرار إنتاج ذلك الوقع، عن طريق القراءة، وبفضل فتح الطريق إلى عالم غريب لم يعد له وجود[19]. كيف يمكن إذن، تحديد طبيعة وشروط تولد هذا الواقع في إطار تفاعل القارىء مع النص ؟

ب) التقاء القارى بالنص : الموقع الافتراضي. يبين «إيزر» كيف أن النص يتقدم بوجهين : واحد فني والآخر جمالي، الأول مرتبط بإنتاج النص من طرف المؤلف، ويحيل إليه، والثاني يمثل «التحقق concrétisation المنجز من طرف القارىء»[20]. وعلى هذا الأساس، لايمكن اختزال الموقف الجمالي لا في النص نفسه ولا في التلقي، أي التحقق. «إن موقع العمل الأدبي إذن هو المكان الذي يلتقي فيه النص بالقارىء»[21]. ويوضح؛ إيزر أن لهذا المكان طابعا افتراضا، ومن هذه الافتراضية «تنبثق دينامية العمل التي تؤسس شرط الوقع الذي يحدثه»[22]. إن لحظة «التقاء» النص بالقارىء هي اللحظة/الموقع، التي ينتج عنها ذلك التأثير الخاص، ذلك الوقع نفسه، وعلى هذا الأساس فليس مطروحا أبدا «عزل»[23] العمل لأن ذلك سيؤدي إلى اختزال تلك اللحظة نفسه بل وحتى طمسها، حين يتم التركيز إما على العمل كتقنية، أو على القارىء كنفسية، مما يطفىء[24] شرارة تلك اللحظة، لحظة الوقع. ذلك أن التحليل الشكلي، تحليل مكونات العمل، وإن كان أمرا ضروريا، فإنه، حين يهيمن، ويتم تفكيك العمل، فإن ذلك يهدد في اعتقاد «إيزر» الموقع الافتراضي **Le lieu virtuel** بالاختفاء»[25].

---

(17) نفسه ص : 43.

(18) نفسه ص : 43.

(19) نفسه ص : 43.

(20) إيزر ص : 48.

(21) نفسه ص : 48.

(22) نفسه ص : 48.

(23) نفسه ص : 49.

(24) نفسه ص : 49.

(25) نفسه ص : 49.

من الواضح أن ما يطرحه «إيزر» لحد الآن لايمثل جديدا «مطلقا»، ذلك أن الدعوة إلى نبذ البحث عن المعاني الخفية، وتصيدها «والإخبار بها» وكذا تفكيك مرسلة معينة حسب سنن متفق عليه، أمر أصبح من المسلمات في تحليل النصوص، ذلك أن الأمر يتعلق أولا وقبل كل شيء بتفاعل قطبي عملية القراءة بشكل يجعل اختزال العمل في أحدهما قتلا لذلك العمل. لكن الجديد عند إيزر هو تحديد الآليات التي يتم وفقها تأسس المعنى بمشاركة القارىء، والابتعاد عن أية نظرة أحادية، «حيث يستقبل القارىء معنى النص في حدود تأسسه»[26].

لكن هذه اللحظة التي تمثل إنتاج الوقع، يمكن أن تلتبس بأية حالة ذاتية صرف، الشيء الذي يختزلها في مجرد لحظة انفعالية. هنا بالضبط، يفرق «إيزر»، وبدقة، بين الوقع الذي نحس به أثناء تحليلنا أو دراستنا لمقاطع لفظية، على مستوى الإيقاع مثلا، حيث يبقى الأمر محصورا في إطار «وقائع سيكولوجية»[27]، وبين تحليلنا لنفس المكون (الإيقاع)، لكن من منظور موضوعي صرف، أي بانطلاقنا من «إعادة إنتاج» نفس المحددات التي تؤطر رد الفعل الجمالي؛ ويرى «إيزر» أن الحالة الثانية تكون فيها انطباعاتنا «لا شخصية»، أي أنها لا تمثل «نفسية فردية»[28]. وهذا يؤدي في اعتقاده إلى فرز «رد الفعل الجمالي في صفائه الخالص»[29]؛ إن هذا بالضبط هو مادفع «إيزر» إلى ضرورة التفريق بين وجهي بنية كل نص : حيث لكل نص بنية مزدوجة «بنية لفظية وشعورية في آن»[30]. إن كل عملية لوصف تفاعل النص والقارىء لابد إذن أن تنطلق من مسلسل بناء معنى النص أثناء القراءة، ذلك أن الإنطلاق من هذه التجربة، أي دراسة وقع العمل من جهة، ورد فعل القارىء من جهة ثانية، أمر ضروري يسند الحكم ويدعمه.

إن الوقع الذي ينتج عن ذلك التفاعل هو وقع جمالي. لكن ماهو الجمالي بالتحديد ؟ يبين «إيزر» غموض والتباس كلمة جمالي لأن التجربة أو «الفعل الجمالي، يتميز بكونه لا يتعلق بما هو موجود»[31]، ومن ثم يرى «إيزر» ومن منطلقات ظاهراتية واضحة، أن الجمالي لايمكن أن يكون إلا هو ذاته، لا التعبير عن شيء آخر، خارج عنه، سابق عليه أو جاهز. إن الجمالي حسب «إيزر»، حدث événement، أكثر من حقيقة سابقة الوجود، وهو حدث

---

(26) نفسه ص : 49.

(27) نفسه ص : 50.

(28) نفسه ص : 50.

(29) نفسه ص : 50.

(30) نفسه ص : 50.

(31) نفسه ص : 50.

يعيشه القارىء لتوه، ومن ثم يتوجب استبدال معرفة ما يحسه القارىء بمعرفة دلالة النص[32] للقارىء، مادام أن هذه النظرية تركز على راهنية النص، مهمشة بذلك هويته الخاصة[33]. إن «إيزر» لا يناقش مسألة انقسام العمل إلى نص مجسد وتحقق من طرف القارىء، بل هو يقبل ذلك التجزىء جدلا، مادام أن الأساسي هو أن القراءة لايمكن أن تنطلق كمسلسل يودي إلى بناء المعنى وإنتاج الوقع إلا من الذات، مهما كان النص «تجسيدا موضوعيا»[34]. ومن الواضح أن إيزر يقصد بذلك استبعاد أية نظرة عن وجود معايير ومنطلقات موضوعية خالصة هي التي توجه القراء حسب مثال معين، مما جعله يتساءل : «ومن يقرر في شأن أن هذا النموذج مثالي، وذلك التجسيد موضوعي، وبالتالي أن هذا النمط من الفهم أكثر ملاءمة من الآخر ؟»[35]. إن الجواب الذي يقدمه إيزر هو أن الناقد المؤهل لتلك المهمة ليس في آخر المطاف إلا قارئا لاتبرر أحكامه إلا القراءة نفسها، وبذلك يدفع عن جمالية التلقي تهمة الإغراق في الذاتية أو «هيمنة الذات على النص»[36]. إن مسألة هيمنة الذات تقود إلى إعادة طرح ثنائية ذات موضوع بمعنى إعادة النظر فيها. ذلك أن ما يبدو أحكاما لها طبيعة موضوعية، ليست في الحقيقة إلا أحكام قيمة كتعبير عن موقف ذاتي وأنه مهما تراءت لنا موضوعية تلك الأحكام، فإن الحقيقة أننا «نسم بالموضوعية الاختيارات الذاتية لمن يصدر الحكم»[37]. إن فعل القراءة إذن هو فعل ينطلق من الذات، في جميع الأحوال، والنص يوجه دائما قارئيه بهدف بناء معناه وبذلك تبرر الذاتية، لكن بمجرد ما ينبني ذلك المعنى فإنه يثير ردود فعل مختلفة مما يعني أن المستوى التداوتي هو الذي يحدد ماهو موضوعي، ماهو قابل للبرهنة والتأكيد[38]. إن هذا المستوى التداوتي هو ما يؤكد عليه «ستانلي فيش» كذلك، حيث يرى بأنه مهما اختلفت التأويلات وانحرفت عن معايير محددة، فإنه سيكون هناك دائما «أرضية مشتركة، لسبب بسيط هو أن القراءة نشاط تداوتي كذلك»[39]. لكن إذا كان فعل القراءة في جوهره ذاتيا، فهل معنى ذلك أن مكانة النص في تلك العملية ثانوية وهامشية ؟ يحاول «إيزر» البحث عن أيهما يحدد الطبيعة الجمالية للنص، أهي دلالته أم طاقته الكامنة فيه والتي تثير وتستفز ؟

---

(32) إيزر 85 ص : 55.

(33) إيزر 85 ص : 54.

(34) إيزر 85 ص : 54.

(35) إيزر 85 ص : 54.

(36) نفسه ص : 54.

(37) نفسه ص : 56 ـــ 57.

(38) نفسه ص : 57.

(39) ستانلي فيش «نقلا عن كولير» ص :24.

يرى «إيزر» أنه مهما قويت الاختلافات في هذا الشأن فإن الثابت هو أن النص ينتج بنفسه وانطلاقا من نصيته textualité نفسها ما يحدده، أي أنه يولد محدداته بنفسه[40]. وعلى هذا المستوى فإنه لايجب الخلط بين النص وبين تحققه، أي بين النص كتجسيد مادي، وبين نتائجه. إن النص في نظر «إيزر» «يرسم تحقق معناه»[42]، ويكمن طابعه الجمالي بالضبط في «بنية التحقق هاته»[42]، هذه البنية التي لا يمكن أن تكون مماثلة للنص، ولايجب أن تختلط به، لسبب وحيد هو أن القارىء يشارك في بنائها. ولقد سبق أن رأينا كيف أن ما يطرحه «ريفاتير» حول عملية بناء معنى النص، وفق أنموذج (براديجم) معين خارج عنه، يلتقي مع ما يطرحه «إيزر» لكن يمكن القول الآن، إن «رفاتير» يركز على آليات تشكل وبناء النص كما لو كان ذلك من خصائص النص ذاته، لا من جراء فعل القراءة كما يريد «إيزر» أن يبرر ذلك. هكذا تصبح الخاصية المميزة للنص الأدبي هي : «قدرته على إنتاج شيء آخر غيره»[43]

لكن ما الذي جعل الذات تنجذب إلى ما يرسمه النص، وتشارك بالتالي في بناء معناه ؟ إن «إيزر» يرفض في هذا الصدد المنطلقات السيكولوجية وخاصة مبدأ «التماهي» أو المشابهة» بين عالم النص وواقع القارىء ويرى على عكس «يوس» أن الاختلاف بين هذين العالمين هو ما يحدث بالضبط وهو ما يؤدي إلى ولادة ذلك الوقع الخاص، وهكذا «فالاختلاف هو الذي يثير رد الفعل الذي يمكن من عودة المكبوت إلى حالة الوعي»[44] وفي هذا الصدد، لا يتردد «إيزر» في تثمين عمل Simon lesser واعتبار منطلقاته التحليل/نفسيه أقرب إلى نظرية الوقع، مثل مفهوم «الاسترخاء» والذي يربطه «إيزر» بالانتظار حيث نصبح أمام ثنائية انتظار/استرخاء attente/détente[45]. ورغم ذلك فإن إيزر ينتقد محاولة حصر علاقة القارىء بالنص في إطار انفعالي/شعوري، أي اختزالها في حالة سيكولوجية بحتة، ذلك أنها علاقة تسير في اتجاه واحد، في حين أن المسألة تتعلق بتبادل وتفاعل بين الطرفين. ومع ذلك لا يخفي «إيزر» صعوبة إبراز جدلية وتبادل التأثير بين الطرفين خاصة أمام وجود مجموعة من العوامل التي تنضاف إلى بعضها لتكون ما يعرف بِـ «التحديد التضافري surdétermination الذي يوجه، بشكل قبلي، طبيعة النص رغم أن «إيزر» يرفض أن يكون

---

(40) إيزر 85 ص : 60.

(41) نفسه ص : 60.

(42) نفسه.

(42) نفسه ص : 60.

(43) نفسه ص : 60.

(44) نفسه ص : 82 ــ 83.

(45) إيزر 85 ــ ص : 86.

هذا التحديد نفسه ذا بعد أحادي، ذلك أن اللاتحديد هو أيضا أحد عوامل التحديد[46]. إن عمل القارىء إذن يبقى أساسيا وحاسما. لكن عن أي قارىء يتحدث «إيزر» ؟ ماهي طبيعة هذا الطرف الأساسي في بناء المعنى وإنتاج الوقع ؟

ب) القارىء الضمني : يستعرض «إيزر» أصناف القراء، انطلاقا من المقياس الفعلي للقراءة حيث يتحدث عن نوعين رئيسيين : القارىء المثالي والقارىء المعاصر. إن هذا الأخير يفترض استعراض وتتبع مختلف القراءات عبر تاريخ التلقي، مما يعني دراسة تغير الأذواق، ومحاولة «إعادة بناء» القراءة، أي القراءة المعاصرة للنص[47] بينما القارىء المثالي، في نظر «إيزر» أكثر تعقيدا واستعصاء على التحديد، ذلك أنه قد يكون أساس عمل الناقد أو عالم اللغة مثلا، لكنه يفترض معرفة نوايا ومقاصد المؤلف، ومن ثم فإن «التواصل يصبح مستحيلا»[48] وحتى في حالة اعتبار المؤلف قارئا قبل كل شيء، فإنه لايمكنه التعبير عن الوقع الذي أحدثه فيه عمله. القارىء المثالي إذن يتم اللجوء إليه حين يتعذر تأويل النص، حيث يسد بعض ثغرات التأويل التي يعرفها التلقي[49]. لكن اللجوء إلى مثل هذه التصنيفات للقراء لا يتم إلا حينما يصرف النظر عن الوقع، وإلا فإن هذا الأخير هو الذي يفرض تصنيفاته. يرى «إيزر» وجوب تحويل أصناف القراء إلى مفاهيم استكشافية، حيث يقدم نماذج : «جامع القراءة (archilecteur) (ريفاتير)، والقارىء المخبر lecteur informé (فيش) والقارىء المستهدف «lecteur visé» (وولف). لكن «إيزر» يقدم هذه النماذج ليخلص إلى ضرورة تجاوز الأسلوبية البنيوية والنحو التوليدي وكذا سوسيولوجيا الأدب، إلى ماهو أهم، أي القارىء نفسه، إلى ذلك «النسق المرجعي»[50] للنص، والذي يفترض وجوده لكن ماهو هذا القارىء المفترض أو الضمني ؟ «إنه يجسد مجموع توجهات النص الداخلية حتى تتسنى قراءته»[51].

إن هذا القارىء. إذن يوجد في النص ذاته، ويرجع وجوده إلى «البنية النصية للتلقي المحايث»[52].

إن القارىء الضمني ليس مجرد مفهوم ذي أساس تجريبي أو استكشافي، بل هو مرتبط

---

(46) نفسه ص : 94 ــ 95.

(47) نفسه ص : 62.

(48) نفسه ص : 62.

(49) نفسه ص : 63 ــ 64.

(50) إيزر 85 ص : 69.

(51) نفسه ص : 70.

(52) نفسه ص : 70.

عضويا ببنية النص وبناء معناه، عن طريق مشاركة القارىء. وعلى هذا الأساس، «فإن القارىء الضمني تصور يضع القارىء في مواجهة النص، في شكل أو قاع نصية يصبح الفهم معها فعلا»[53]. وبذلك يكون القارىء الضمني إلى جانب الحضور الذاتي للقارىء والبعد التذاوتي للقراءة، أسس فعل القراءة. ومن هنا تصبح بنية النص مرتبطة ببنية التحقق، إذ لايمكن الوصول إلى معرفة دور القارىء إلا من خلال بنية النص ذاتها، وبواسطة التحقق الذي يتم على يد القارىء، وعليه «فإن بنية النص وبنية فعل القراءة مترابطتان بشكل وثيق»[54].

هل معنى هذا أن القارىء الضِّمني يمكنه أن يحل محل القارىء العادي، والقارىء الفعلي الذي يتم التحقق على يده ؟ يجيب «إيزر» : «ليس القارىء الضمني تغييبا للقارىء الحقيقي، إنه شرط التوتر الذي يعيشه القارىء عندما يقبل دوره.»[55]. يبرز الدور الذي يلعبه القارىء الضمني في تنظيم وتوجيه عملية القراءة، على تعددها واختلافها، وفي إنتاج الوقع الجمالي، حين تطرح مسألة الترهين وإعادة الترهين، حيث يرى «إزير» أن كل ترهين هو توظيف خاص لبنية القارىء الضمني، ومن ثم يصبح هو بنفسه، على هذا المستوى التذاوتي، مدخلا «للتقبل الفردي للنص»[56]، أي يصبح بمثابة أرضية تنطلق منها مختلف الترهينات، وبالتالي مختلف القراءات والتأويلات، وهنا بالضبط تبرز الوظيفة المركزية للقارىء المفهومي لها»[57]. هكذا تكتمل صورة فعل القراءة، حيث تصبح أمام ازدواجية مبررة : بنية النص/ بنية الفعل.

2 ـ آليات إنتاج الوقع

إذا كانت التجربة الجمالية تتلخص في الانتقال من المعنى إلى الوقع، وإذا كانت كل من بنية النص وبنية فعل القراءة متلازمتين، فإن من الضروري معرفة الإواليات المتحكمة في كل من بناء المعنى وإنتاج الوقع.

1) بناء معنى النص :

ينطلق «إيزر» من محاورة نظرية الأفعال الكلامية التي تسعى إلى ضبط كل ما يتصل بعملية التلفظ ومراقبة عناصرها وشروطها. ورغم اتفاقه مع أغلب طروحات هذه النظرية، فإن «إيزر» يلح مع ذلك على خصوصية الخطاب الأدبي، والذي لايقول كل شيء، ولا يوضح، ولا يؤمن

---

(53) نفسه ص : 70.

(54) إيزر 85 ص : 72.

(55) نفسه ص : 73.

(56) نفسه ص : 74.

(57) نفسه ص : 75.

التواصل، بل يحرص على التشويش والإبهام والتعقيد، وبالتالي على اللاتحديد، ومن ثم على الإيحاءات والافتراضات التي يمكن أن يتضمنها «فعل كلامي معين»[58]. ومن الواضح أن «إيزر» بتركيزه على فعل القراءة ودور القارىء، يبتعد عن التوجه المركز على المتلفظ نفسه في نظرية الأفعال الكلامية. وعلى هذا الأساس، فليس مجديا ضرورة التمييز بين «المعنى الحرفي للجملة» وبين نية ومقصدية المتلفظ الذي ينجز فعلا كلاميا.[59] يخضع «إيزر نظرية الأفعال الكلامية ويطوعها لخصوصية الخطاب الأدبي ولإواليات فعل القراءة، هذه الأخيرة التي تتدخل لبناء معنى النص من جهة، ولتحديد طبيعة ومدى «مصداقية» الأفعال الكلامية وتجاوزها في آن، من جهة ثانية. هكذا يطور «إيزر» فكرة «الوضعية المرجعية» التي يفتقدها الخطاب التخييلي لينتهي إلى الالتقاء مع «إيكو» في تحديده لعلاقة الدلالة بمرجعيتها، والتي تنبني، بمشاركة القارىء، عبر تمثل خاص للواقع وفي استقلال عنه في ذات الوقت[60]. إن ما يطرحه «إيزر» هنا ليس جديداً، فإحالة الخطاب على ذاته لا على مرجعية معينة، مسألة أصبحت تمثل أساس فهم طبيعة الخطاب الأدبي، ونفس الشيء للتأكيد على أن العلاقة بين النص والقارىء لاتعطي سلفا بل تنتج عن القراءة ذاتها، مما يجعل النص يخلق باستمرار تغيرات في المواقف ناتجة عن مجموع الإيحاءات المتتالية التي تحيل إلى هذا المحور أو ذاك.

هكذا تصبح للنص المرجعية الخاصة والتي تنبني عبر العلاقة الحوارية والمتبادلة من خلال القراءة.

يستخدم «إيزر» مفاهيم محددة لضبط هذه المرجعية وهي :

ـــ السجل : répertoire وهو مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما[61].

ـــ الاستراتيجية : وتتكون من الإجراءات المقبولة procédures acceptées وهي مجموع القواعد التي يجب ان ترافق توصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح (حسب الأفعال الكلامية) أي ما يمثل عمودية التواصل والتي لابد، حسب إيزر أن تتقاطع وتتكامل مع أفقية التنظيم النصي[62].

ويتمثل في مساهمة القارىء.

---

(58) إيزر 85 ص : 110.

(59) John scarle «sens et expression» Minuit 79 P : 167 - 168

(60) إيزر 85 ص : 120.

(61) إيزر 85 ص : 128.

(62) نفسه ص : 163.

ومن خلال تلك المفاهيم يمكن تتبع عملية تشكل مرجعية النص وبالتالي بناء وإنتاج معناه عبر النقط التالية : سجل النص، الاستراتيجية، مستويات المعنى، ومواقع اللاتحديد :

أ) سجل النص : إن هذا السجل يحيل إلى كل ماهو سابق على النص (كنصوص) وخارج عنه كأوضاع وقيم وأعراف اجتماعية / ثقافية[63].

إن هذه العناصر كلها موجودة بشكل أو بآخر، في النص، وتساهم في بناء، وتحديد معناه، لكنها تفقد خصوصيتها بالقدر الذي يؤسس فيه النص ذلك المعنى، أي حين يكتسب فرادته[64]. طبعا، إن الأمر لايتعلق بفهم تبسيطي لعلاقة النص بالواقع، بل يرى «إيزر» أن الأمر يتعلق «بنماذج للواقع» تعكس أنظمة ورؤى تميز فترة تاريخية بذاتها، حيث تسود في كل فترة «أنظمة دلالية معينة»[65]. إن تكون سجل النص يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم «انتخاب» عناصر دلالية معينة على حساب أخرى يتم إقصاؤها»[66].

وهكذا فإن النص لايحيل على ماهو مهيمن، ولكن على ماهو مفترض وبالتالي على ماهو مرفوض ومقصى، أي على أفق النسق نفسه[67]. إن إيزر، وهو يشرح إواليات بناء معنى النص، يسترشد بالمادية التاريخية، إلى جانب النظرية التواصلية وعلم الدلالة. وفي هذا الصدد يرجع «إيزر» إلى مبدأ السؤال والجواب (كولينكوود) ليستخلص بأن الأدب، في نهاية المطاف هو جواب عن عجز مافي النسق نفسه، وجواب أيضا عن الجوانب الملائمة في ذلك النسق[68].

ورغم أن النصوص تختلف من حيث السجلات أو الخلفيات المرجعية التي تحيل عليها، وتتفاوت في درجة الوضوع والإبانة عن تلك الخلفية، فإن موقف القارىء يمكن أن يكون أحد أمرين :

ـــ موقف مشارك : حيث يتم فصل المعايير التي تشكل الخلفية المرجعية عن إطارها، وإعادة بنائها.

ـــ موقف تأملي : وذلك حين ينظر القارىء إلى تلك الخلفية على أساس أنها «ماض

---

(63) نفسه ص : 128 ـــ 129.

(64) نفسه ص : 129.

(65) نفسه ص : 131.

(66) نفسه ص : 132.

(67) إيزر 85 ص : 133.

(68) نفسه ص : 136.

خالص» يحيل إلى «أفق من القيم» لا يتغير[69].

في الحالة الأولى «يبرز النص بعض مالم يظهر أثناء إنجاز الفعل، وفي الحالة الثانية، فإنه يمكن القارىء من إدراك مالم يكن أبدا بالنسبة إليه حقيقياً».[70] وهكذا لا يصبح النص هو مرجعيته أبدا، بل النص هو تجاوز للواقع وتسام عليه.

إن «إيزر» حين يقر بأن خلفية النص المرجعية، أو سجله، تنهل من معايير ومواصفات واتفاقات خارج/ نصية، منتقاة بدقة وتعقيد كبيرين، فإنه يقر كذلك بدور الترهينات المتتالية للنص والتي تعكس «رد فعل النص على محيطه»[71] في تحديد تلك الخلقية نفسها. إن النص لايقدم معناه جاهزا، بل يقدمه كصيرورة مثلما لايقدم قيمته الجمالية... فإيزر ينطلق من مقولة أن الجمالي مفهوم «فارغ» ينظم خاصيات خارج/جمالية[72]. ولذلك فإن هذا الجمالي ليس «كمية إيجابية» بل هو كمية سلبية، تبرز وتتجلى في الأوقاع التي تحدثها. إن ما يمثل تلك الجمالية هو «نسق التعادلات» التي ينبني النص وفقها، هذا النسق الذي يكون إفرازا لما يسميه «إيزر» بـ «التحريف المنسجم» (déformation cohérente)[73]، والذي ينتقي، ويعدل، ويقصي، ويكيف انبناء المعنى في علاقة مع مختلف مكونات السجل ــ إن النص إذن ينظم بطريقة يلعب فيها السجل الدور الأساسي، إذ «ينظم البنية الدلالية التي على القارىء أن يعمل على تكميلها خلال القراءة»[74] وهذا التكميل (optimalisation) يتوقف على مقدرة وكفاءة القارىء.

ب) استراتيجية النص : إن النص، بحكم ما سبق أن رأينا من ضرورة استناده على سجل يتمثل في ما انتقي من أنساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي / الثقافي، وبحكم تكون أفق النص بهذه الطريقة، باعتبار ذلك كله، فإن النص «كتعادل خطي» ومن أجل تحققه كنص، «ينظم نوعا من الاستراتيجية»[75]. يحدد «إيزر» هذه الاستراتيجية من خلال مهامها :

ــ إذ هي تصل فيما بين عناصر السجل.

---

(69) نفسه ص : 136

(70) نفسه ص : 144

(71) نفسه ص : 148

(72) نفسه ص : 130

(73) نفسه ص : 150

(74) نفسه ص : 155

(75) نفسه ص : 161

ـ تقيم العلاقة بين السياق المرجعي للخلفية وبين القارىء.

إن الاستراتيجيات تقوم إذن برسم معالم بناء موضوع النص ومعناه، وكذا كل ما يتصل بشروط التواصل[76]. ويوضح «إيزر» أنه لمعرفة أهمية وكيفية اشتغال هذه الاستراتيجيات، فإن علينا أن نقوم بفصلها وإبعادها عن النص ذاته (كما نفعل عندما نقوم بالحديث عن قصة أو رواية أو التعليق على قصيدة). إننا نحطم النص حينما نوكل لتلك الاستراتيجيات نقل «مضمونه» فقط، مما يعني أن «إيزر» يقصد إبراز أن هذه الاستراتيجيات تمثل «نسيج» النص الهيكلي كشكل / مضمون. إن الاستراتيجيات ترسم النسق التعادلي للنص، حيث تلحم ما بين أجزائه؛ مع ذلك يوضح «إيزر» أنه لايجب الاعتقاد أن هذه الاستراتيجيات تمثل كل شيء بالنسبة لالتحام ووحدة النص، إنها فقط تكتفي بتقديم «بعض إمكانيات الالتحام للقارىء»[77] إن النص يجب أن يظل مفتوحا أمام إمكانية فهم وتأويل القارىء، وإلا فإن تلك الاستراتيجيات، بتحديدها لكل شيء، «ستشل» خيال القارىء[78]. إن مهمة الاستراتيجيات إذن بالإضافة إلى إقامة ذلك النسق ولحم أجزاء النص، هي توفير تلك «الإجراءات المقبولة» التي تساعد على قيام التواصل، ومن ثم تقاطع التنظيم الأفقي للنص مع عمودية التواصل والمعرفة، أي إبراز ماهو جديد وما يستحق أن يبرز «كعنصر غير مرتقب وسط ماهو مألوف»[79].

يعتبر «إيزر» أن البنيوية حاولت حل مشكل الاستراتيجية، أو تجاوزه عن طريق نظرية الانزياح لكنه يجادل في صحة مبدأ المعيار والخرق، ويعود إلى أطروحات «موكاروفسكي» ليخلص إلى أنه من الصعب تحديد ماهو معيار جمالي وماهو خرق، خاصة إذا ما حصرنا أنفسنا في «صفائية» «purisme» الأسلوبة البنيوية (كما عند ريفاتير)[80]. إن الخرق، بكل تأكيد، يؤدي إلى تحديد ذي بعد واحد للنص. لكن «إيزر» يثمن مع ذلك ربط الأسلوبية البنيوية لمفهوم الخرق بإثارة واستفزاز القارىء، معتبرا أن دور القارىء في تحديد طبيعة الخرق مقبول، بدل الحديث عن «معيار شعري» أو «قاعدة جمالية» مجردين. إن الخرق بهذا المعنى، أي حين يدخل القارىء في اعتباره، يصبح خرقا لا لمعيار لغوي ولكن لمعايير الانتظار[81].

---

(76) نفسه ص : 162.

(77) إيزر 85 ص : 162.

(78) نفسه ص : 163.

(79) نفسه ص : 163.

(80) نفسه ص : 167.

(81) نفسه ص : 167.

ج) مستويات المعنى : لكن المعنى، معنى النص، وهو يبنى وفق استراتيجيات محددة والتقاء بسجله من خلال فعل القراءة، لا يتأسس دفعة واحدة، وبانسجام. يوضح «إيزر» أن هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العناصر التي تساهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من «المستوى الخلفي» إلى «المستوى الأمامي»، وحيث يتم «نزع القيمة التداولية» عن تلك العناصر، من خلال الانتقاء، لتحتل موقعها الجديد، في بناء السياق العام للنص[82].

والأساسي في تلك العملية، يوضح «إيزر»، هو «انفصال» كل عنصر منتقى عن «عمقه» الأصلي ليطفو على سطح المستوى الأمامي. إن هذا الإنفصال يعد شرطا أساسيا لعملية التلقي والإدراك. يستند «إيزر» في طروحاته هذه إلى مبادىء نظرية الجشتالت التي تقابل بين السطح والعمق (figure/fond)[83]، حيث يعتبر أن العلاقة بين المستويين الأمامي والخلقي، بصفتها بنية أساسية في استراتيجيات النص، تخلق «توترا» تخف حدته بتدرج عبر تسلسل التفاعلات، إلى أن «يصب أخيرا في إنتاج الموضوع الجمالي»[84]، ويربط «إيزر» بين أطروحة جاكبسون الشهيرة وبين مستويي بناء المعنى حيث يبين كيف أن «الاختيار» يقيم علاقة بين المستوى الأمامي والمستوى الخلفي، بينما ينظم «آتلاف» العناصر المختارة «بشكل يجعلها مفهومة»[85]. هكذا ينبي النص ويحدد أفقه الذي يمثل وجهة نظر المؤلف، وينصرف القارىء إلى منح «تيمة» معينة لذلك الأفق من خلال تركيزه على واحد من المنظورات المختلفة والمتقاطعة التي يقدمها النص. إن القارىء يدخل من أجل ذلك في عملية طويلة ومعقدة من الاختيار، والإقصاء، والتغيير، والتحويل لمختلف تلك المنظورات، من أجل الوصول في النهاية إلى إقامة تلك العلاقة بين التيمة والأفق[86].

د) مواقع اللاتحديد : مايميز أي نص إذن هو أن معناه ينبني وفق قواعد وقوانين تؤسس في غمار القراءة. وهذا ما يفسر عدم وجود معنى جاهز ومعطى بشكل سابق. وهذا الغياب هو ما يميز علاقة النص بالقارىء، إذ يدفع هذا «اللاتحديد»، بالإضافة إلى «حدوث» (contingence) العلاقة، إلى إقامة ذلك اللاتناسب بين النص والقارىء. أي السماح بقيام التواصل ذاته[87]. إن ذلك هو ما يسميه إيزر «الفراغ الباني» **le vide constitutif** الذي يبني

---

(82) نفسه ص : 174 ــ 175.

(83) نفسه ص : 177.

(84) نفسه ص : 120.

(85) نفسه ص : 180.

(86) نفسه ص : 189 ــ 190.

(87) نفسه ص : 295.

تلك العلاقة بين النص والقارىء. إن «إيزر»، واعتمادا على ما يسميه «إينكاردن» بـ : «مواقع اللاتحديد» «lieux d'indetermination»[88]، يبين كيف يتم ملء البياضات أو الفراغات التي تتقدم في النص من طرف القارىء[89].

وهي تتمثل في :

ـ الانفصالات والانفكاكات (disjonctions) التي يتضمنها النص، وتثير القارىء وتحفزه على التفكير والتخيل وبالتالي على ملء الفراغات.

ـ طاقة النفي potentiel de négation حيث يتم رفض بعض ما يقدمه النص كحقائق أو معارف وأفكار، وبذلك تقوم العلاقة غير المتناسبة بين القارىء والنص؛ ومن هنا تبدأ عملية متبادلة للإسقاط حيث تؤدي إما إلى حالة تطابق دون حدوث أي «صراع» أو تغيير، وبالتالي تؤول العلاقة إلى الفشل، أو العكس. وهكذا تبدأ في كل مرة عملية جديدة لانطلاق موجة من التمثلات والتشخيصات لدى القارىء يثيرها النص بالطبع إلى حين تحقق «وضعية مشتركة»[90]. ونجد لمسألة البياضات هذه ومواقع اللاتحديد في النص خلفية ظاهراتية تتمثل في ربط «إينكاردن» لذلك بمسألة التحقق concrétisation (أو التجسيد).ورغم أن «إيزر» يناقش صحة اعتبار التحقق مبدأ تواصليا، فإنه مع ذلك يستند إلى آراء «إينكاردن» فيما يخص التفريق بين النص وبين تحققه، بناء على مواقع اللاتحديد فيه. وحسب «إينكاردن» فإن عمليتين معا لايمكن أن تتزامنا : حل مواقع اللاتحديد، وتحيين (ترهين) العناصر الكامنة «Eléments potentiels»، حيث يرى أن تحقيق العملية الأولى لايؤدي إلى تحيين العناصر الكامنة، فهذه الأخيرة يربطها بـ «الانفعال الأصلي» لدى القارىء والذي وحده يمثل «منبع المسلسل النوعي للتجربة الجمالية»[91]

إن مواقع اللاتحديد هذه ومساهمة القارىء في ملئها، عملية يجب أن تتم بكل تلقائية، ذلك أن ما يحكم إينكاردن في ذلك هو مبدأ «القصدية»، إذ يتوهم القارىء تحديدا للعمل، في الوقت الذي يعرف فيه هذا الأخير انفتاحا لا نهائيا ومستمرا. إنه «الوهم المقصدي» والذي يعد شرطا لقيام الموضوع الجمالي. ويوضح «إيزر» كيف أن مواقع اللاتحديد، حينما ينظر إليها بوعي وبقصد على أنها عامل من عوامل التلقي، فإنها قد تحطم نهائيا القيمة الجمالية ذاتها[92]،

---

(88) نفسه ص ك 296.

(89) نفسه ص : 297.

(90) نفسه ص : 296.

(91) إيزر ص : 305.

(92) نفسه ص : 309.

مستندا في ذلك إلى «إنكاردن» الذي يؤكد لاجدوى دور مواقع اللاتحديد في بعض إنتاجات الأدب المعاصر التي تتميز «بعدم قابلية للفهم مبرمجة»[93]. ومع كل ذلك فإن «إيزر» يلح على دور تلك المواقع مهما كان ثانويا، في بناء معنى النص.

2) إنتـاج الوقـع :

ليس الوقع، بعد الذي رأيناه عن إواليات بناء المعنى حدثا معزولا أو نتيجة تفضي إليها القراءة، وتتوج العملية برمتها، بمعنى أنه لايجب تصور الوقع مجرد صورة بسيطة لما يعرف بالتأثير، تأثير النص على القارىء (المتلقي)، وتركه انطباعا ما لديه؛ إن الوقع هو في آن واحد نتاج عملية فعل القراءة وعنصر أساسي فيها، ومكمل لها، أي أنه جزء من دينامية شاملة، يتداخل فيها ويترابط معنى النص وخلفيته المرجعية ومساهمة القارىء في ذلك، ومختلف التحولات والتغيرات والتعديلات، وكذا الشروط التي تعرفها تجربة بكاملها هي التجربة الجمالية.

أ) القراءة كوقع : إذا كان هناك إقرار بأن العلاقة بين النص والقارىء علاقة تتأسس عبر القراءة. فإن الأساسي والجوهري في تلك العملية هو الدور الذي يلعبه الوقع نفسه، والذي يحدثه النص باستمرار على القارىء، في تكييف مواقف هذا الأخير، مما يدفعه إلى إعادة فهم وتعديل بناء المعنى. لكن كيف يتم ذلك ؟ يوضح «إيزر» أن القارىء، وهو يدخل في حوار مع النص، يخضع لوقعه الأولي، حيث يستثير مجموعة من مخزونات ذاكرته ولا وعيه، والتي يتم استرجاعها لتساهم هي بدورها في إتمام البناء، الشيء الذي يولد وقعا جديدا، وهكذا... ويوظف «إيزر» التغدية الارتجاعية» «FEED BACK» ليخلص إلى أن علاقة القارىء بالنص تعرف صيرورة جد متميزة باعتمادها على معلومات ومعطيات «تؤثر بطريقة ارتجاعية على الوقع المحدث على القارىء». وهكذا يمكن القول أن مايمكن اعتباره وضعية مرجعية جاهزة أو معطاة سلفا يتم تعويضه عن طريق هذه الدينامية الشاملة، التي هي عملية الفهم والبناء في تواز مع إنتاج الوقع، وعن طريق ارتجاعي، إلى حين تحقيق «التوافق» مع النص[94]. إن ما يحدث للقارىء هو انطلاقه إلى عملية بنائية تفرضها عملية النص الإيحائية حيث يدفعه، عبر الشكل طبعا، إلى أن ينتقل من دوال معينة إلى مدلولات لايحيل عليها النص بالضرورة بقدر ما يثيرها أو يوحي بها، كإمكانية من بين الامكانيات، تحددها مجموعة من العوامل (الاجتماعية السيكولوجية والثقافية) بشكل يجعل التمثل الخاص للواقع، في نهاية المطاف، غير منفصل عن لحظة الوقع الجمالي ذاته، بل هو نفسه.

---

(93) نفسه ص : 308.

(94) إيزر ص : 126.

هذا هو الفهم الأولي لنظرية الوقع في ارتباطها بالقراءة، لايمثل جديدا عند «إيزر» حيث نجده عند آخرين أبرزهم «ميشيل شارل». فمن منظور بلاغي جديد، هو منظور بلاغة القراءة يرى «شارل» أن «الأدب هو وقع بلاغي متميز»[95]. ويعتبر أن للقراءة مكانها الخاص داخل النص، وهو مكان «فارغ»[96]؛ أي أن القراءة ليست معطاة مسبقا «وإنما هل مآل النص»[97]. وعلى هذا الأساس تصبح القراءة موجودة وحاضرة بين «شقوق النص وشروخه»[98]. ويلتقي «شارل» مع «إيزر» في أن مهمة بلاغة القراءة هي الدخول في صراع مع النص، عبر لعبة حوارية مستمرة، مادام أن النص يكره القارىء على إقحامه وإدخاله في تلك اللعبة، «وعلى بلاغة الوقع أن تتكفل بمهمة وصف تلك الإكراهات»[99]. لكن «شارل» يختلف عن «إيزر» في أن الهدف من بلاغة الوقع بالنسبة إليه ليس هو وصف «محتوى القراءات الممكنة، ولكن الاجراءات النصية التي تجعل تلك القراءات ممكنة»[100].

ب) مصادر الوقع : يؤكد «إيزر» على غنى وتنوع مصادر إنتاج الوقع. فمن مخزونات الذاكرة إلى انبجاس المكبوت وحضور اللاوعي، إلى تأثيرات المحيط environnement بكل أشكاله، إن كل ذلك يتم استنفاره أو استدعاؤه، حيث تنتعش أفكار وتجارب ومعطيات كانت تمثل عناصر مترسبة؛ وتتغير بذلك «وجهة نظر» القارىء حيث تتراجع معطيات إلى الخلف وتقفز أخرى إلى الأمام. وتطفو على السطح العناصر المترسبة لتتصادم مع ماهو قائم. وهذا «الارتجاج» الذي يحدث يصنع التجربة التي يعيشها القارىء[101]. هكذا يدخل القارىء في علاقة مستمرة، علاقة توتر بين «المشاركة» و «التباعد»[102]. هذه العملية التي تحدد مراقبة التجربة الجمالية التي تتميز عن غيرها من التجارب بكونها تتيح الفرصة للقارىء لكي يتأمل خلالها ذاته ومابناه من صور وأشكال (configuration) مرتبطة بجدلية تغير الآفاق ووجهة نظر القارىء المتحركة. إن «إيزر» يريد بذلك أن التجربة الجمالية قد تتجاوز كل جاهز أو كامل، (سنن تجارب سابقة، خلفية، سياق...)، ولكنها لايمكنها بأية حال تجاوز القارىء ذاته لأنه المتحكم والفاعل الأساسي فيها، ولأنه موضوع الوقع الجمالي المحدث. إن ما يقيمه القارىء

(95) «Michel Charles». Rhétorique de la lecture, Seuil. 77 P : 62.

(96) «شارل» ص : 249.

(97) نفسه ص : 247.

(98) نفسه ص : 247.

(99) نفسه ص : 288.

(100) نفسه ص : 63.

(101) إيزر ص : 240 — 242.

(102) إيزر ص : 242.

في ذهنه من تمظهرات وأشكال ناتجة عن انخراطه في عملية البناء من جهة، وعن خضوعه لسيطرة الوهم، من جهة ثانية، هو ما يدفعه إلى أن يعيش «جدلية بناء وتحطيم الوهم» في آن واحد[104]. إن كل ذلك ينتج هو بدوره وقعا خاصا به بفعل التأثير الذي تمارسه تلك التقاطعات والتداخلات التي تشكل ما يسميه «إيزر»، بالروابط الغريبة assotiations étrangères[105].

وهكذا، هناك وقع ناتج عن الانخراط في عملية البناء ووقع ناتج عن طريق الاسترجاع، وآخر نابع من انجذاب القارىء إلى بناء الوهم وتحطيمه، ورابع هو خلاصة ما يقيمه القارىء من تمظهرات وأشكال، إلى غيرها من المصادر التي قد تتنوع وتتعدد حسب شروط ومواصفات كل قراءة فردية، ويعتبر «إيزر» معنى النص هو في قلب وصميم هذه العملية الشاملة حيث يفقد خصوصيته، ويتشظى ليخلق مختلف أنواع الوقع التي يكون القارىء موضوعا لها. إن الآفاق والإنتظارات والمفاجآت والخيبات والحرمان، وكل ما يتناوب على القارىء ليس هو ما يحدد معنى النص، إن ذلك فقط مصاحب لعملية أهم هي القراءة، والتي تجعل القارىء يتفاعل وينفعل بما ينتجه أثناءها[106].

هناك وقع متميز ناتج عن تأثير تلك التي يسميها «إيزر» بـ «التركيبات الطوعية» «Synthèses passives»[107]، وهي مجموع تلك الصور التي يقيمها القارىء في ذهنه، بواسطة التمثيل والتخييل، والتي تشكل عالم الوهم أو اللاواقع والذي لا «يستيقظ» منه القارىء إلا بعد انتهاء القراءة[108]. إن وقعها متميز لأن «إيزر» يربطها بعامل الزمن : فرغم أن المعنى الذي يمنحه القارىء للنص ليس واحدا دائما في حالة تعدد وتجدد القراءات، فإن تلك التركيبات تمارس تأثيرها حيث تكون القراءة الثانية مشروطة بسابقتها، مما يجعل أفق الأولى يؤثر في الثانية وهكذا. ومن هنا يكون الوقع ناتجا لا عن تفاعل القارىء مع العمل مباشرة، ولكن أيضا عن استثارة ذكرى سابقة مرتبطة به. وهذا الموقع الزمني «Lieu temporel» يعتبر أساسيا بالنسبة لعمل تلك التركيبات الطوعية[109].

ج) الذات القارئة : إن تعدد مصادر الوقع يبين إلى أي حد هو عنصر محوري في بناء

---

(104) نفسه ص : 231.

(105) نفسه ص : 231.

(106) إيزر ص : 233.

(107) نفسه ص : 246.

(108) نفسه ص : 254.

(109) نفسه ص : 270.

المعنى وفي فعل القراءة، وبالتالي في تحقيق المتعة الجمالية، لكنه أيضا يساهم في نفس الوقت في بناء «الذات القارئة»[110]. ويستند «إيزر» إلى ظاهرية «هوسرل» وإلى التحليل النفسي ليرصد ما يحدث على مستوى الوعي بالنسبة للقارىء في مرحلة بناء الذات القارئة. إن ما يحدث يبين كيف أن القراءة لايمكن أن تتم إلا عندما «تأخذ التلقائية التي يطلقها النص في وعينا شكلا ما»[111] وهذه التلقائية هي نتيجة لتلك العلاقة الجدلية بين بناء المعنى. وعمل الوعي حيث يستدعي ماهو مهمش ومكبوت، ليحل محل العادي والمألوف وليطفو على سطح الوعي[112].

لكن «إيزر» يرى أن مساحة هامة من ذهنية القارىء، المثقلة بالمجازات والترميزات، تبقى منغلقة وبالتالي مستعصية على الوعي[113]. إن القراءة كفعل، ليست مطالبة بأن تحل إشكالية المبعد والمكبوت في علاقته بالوعي، لكنها، أي القراءة، تمكننا بالمقابل من معرفة هذه الحقيقة : «إن الذات بعيدة عن أن تكون حقيقة معطاة»[114].

وإذا جاز لنا محاولة تركيز هذا الكم النظري الغني والعميق حول إنتاج الوقع وآلياته، فإنه يمكن رده إلى قطبيه الرئيسيين :

ــ قطب النص : حيث تدفع مواقع اللاتحديد، والمسلسل الشامل لبناء المعنى بالقارىء، من خلال إثارته واستفزازه، إلى الدخول في عملية تفكير وتخييل وتوهم، وإعادة بناء، ولحم أجزاء النص، وملء الفراغات، حيث توقف هذه العملية ما يسمى بـ «الابستمرار الجيد» «good contiuation»[115]، وتساهم في بناء مختلف التمثلات والأشكال لدى القارىء.

ــ قطب القارىء أو الذات القارئة : حيث تلعب استعداداته الذهنية والنفسية وكذا شروط محيطه الاجتماعي / الثقافي دورا أساسيا في تحديد طبيعة فعل القراءة وإنتاج الوقع. وفي كل العمليات التي تتم سواء على مستوى وعي أولاوعي القارىء (الانتقال من المستوى الخلفي إلى الامامي، والعكس، الروابط الغريبة، التحريف المنسجم، التركيبات الطوعية إلخ...) يكون القارىء مسلحا بمجموعة وسائل أهمها :

---

(110) إيزر ص : 274.

(111) نفسه ص : 283.

(112) نفسه ص : 283.

(113) نفسه ص : 283.

(114) نفسه ص : 284.

(115) نفسه ص : 324.

ـ النفي : négation ويتمثل في رفض النماذج والأفكار والأبعاد التي يقدمها النص، والبحث عن بدائل لها، أو منعها من تحقيق هدفها[116] وهي الوسيلة التي تمكن القارىء عمليا من بناء المعنى وملء فراغات وبياضات النص.

ـ السلبية : négativité أو (النفيية)[*] بما تعنيه من تميز واختلاف يمنح النص أصالته. ويوضح «إيزر» كيف أن لكل نص مضاعفه، والسلبية هي ما يمثل أصالة النص الثاني مادام أنه ليس مصوغا ولا مشكلا كما هو الشأن بالنسبة للنص الأصلي. والتفاعل بين النص والقارىء لابد أن يمر عبر هذه السلبية التي هي، في نظر «إيزر» شرط أساسي لحدوث الوقع نفسه[117]

إن هذا المسلسل هو الذي يولد الوقع ويلعب الدور الجمالي المرغوب فيه. وهو مسلسل يظهر إلى أي حد هو معقد ودقيق تفاعُل القارىء والنص، الشيء الذي دفع «إيزر» إلى مراجعة كثير من المسلمات، وخاصة المبدأ الشكلاني القائل بتمديد الفن عامة لعملية الإدراك والتلقي، حيث يرى «إيزر» بأن الفن «يعقدالبناء الدلالي للعمل في خيال القارىء»[118]، وأن المسألة لا تتعلق بمدة الإدارك بقدر ما تتعلق بذلك المسلسل المعقد الذي تتقاطع وتتعارض وتتداخل فيه مختلف أبعاد النص بشكل يؤدي بالقارىء، من خلال مختلف العمليات التي يقوم بها أو يخضع لها، إلى أن يؤسس وجهة نظره عبر ذلك التداخل المرجعي الهائل.

إن فعل القراءة إذن عملية شاملة ومعقدة تؤسسها مجموعة عناصر ومحددات ذاتية وموضوعية، نصية وخارج / نصية، يمثل فيها الوقع الجمالي الدور المحرك والفاعل في صنع التجربة الجمالية ككل.

(116) نفسه ص : 363.

(*) ينظر كتاب د.محمد مفتاح «دينامية النص».

(117) نفسه ص : 387 ـ 788.

(118) نفسه ص : 326.

وضعيةُ التأويل
الفنُّ الجزئي والتأويل الكلي(*)

وُولف غانغ إيزر

ترجمة : حفو نزهة
بوحسن أحمد

نشر هنري جيمس Henry Jamesالصورة في السجادة سنة 1896، وقد كانت هذه القصة إيذانا بنشأة فرع من العلوم سرعان ما ذهبت قيمته مع مرور الوقت. ونعني هنا ذلك النوع من التأويل الذي يهتم أولا وقبل كل شيء بمعنى العمل الأدبي. قد نفترض أن هدف هنري جيمس لم يكن يرمي إلى التنبؤ بمستقبل النقد الأدبي، وأنه حينما اتخذ من المعنى موضوعا له، فإنه قد تعامل مع ما يتلاءم وقراء عصره، إذ إن النصوص الأدبية عامة هي رد فعل لوضيعة معاصرة لها. كما أنها تثير الانتباه إلى قضايا تقيدها المعايير المعاصرة وإن لم تجد لها

(*) يمثل هذا المقال الفصل الأول من كتاب وُولف غانغ إيزرْ W.Iser :
The Act of Reading Theory of Aesthetic Response.

(* *) ملخص هذه القصة «ان ناقدا شابا، هو القاص، كان عليه أن يكتب تقريرا عن كتاب ألفه فيريكر Vereker الذي كان يعجب به إعجابا كبيرا، وبعد زمن قصير التقى بهذا الكاتب في سهرة، فقال له هذا الأخير ان نقده لطيف، إلا أنه كبا، كما فعل الآخرون جميعا، في النقطة الرئيسية، هذه النقطة التي يعمى عنها البصر لأنها بديهية. ان «الخدعة» هي مفتاح مؤلفه بكامله. فقرر القاص عندئذ أن ينكب على البحث عن «الخدعة» (الصورة في السجادة) مع صديقه المفضل كورفيك Corvick وخطيبة الأخير غويندولن Gwendolen ومرت الأشهر دون تحقيق نجاح في هذا المضمار، فسافر كورفيك إلى الهند في شغل. وأرسل من هناك برقية إلى غويندولن تقول : «وجدتها، عظيم» وصرح بأنه سوف يكشف السر بعد الزواج. وإذا بحادث سيارة يحصل أثناء شهر العسل ويقتل فيه كورفيك. فيسأل القاص غويندولن التي ترفض البوح له بالسر. وتتزوج هذه مرة ثانية فيما بعد، ثم تموت وهي تضع ابنها الثاني، ويسأل القاص زوجها الأرمل عن السر. فيكشف أنها لم تجد من المناسب اطلاعه عليه. وإذ مات فيريكر أيضا فإن أحدا لم يعد بوسعه أن يعرف السر». [اعتمدنا هذا التلخيص المركز، المنشور في لجنة الفكر العربي المعاصر، 7/6، 1980، هامش 1.ص 99. م.م]

حلا. ان اختيار هنري جيمس لموضوعه يظهر أن الوسائل التقليدية المُتّبعة في التعامل مع الأدب لها وجهها الآخر. ثم ان الكشف عن هذا الوجه يشكك في هذه الوسائل ذاتها. ويعني هذا ضمنيا أن البحث عن المعنى الذي يظهر في الأول طبيعيا وغير مقيد هو في الواقع متأثر بالمعايير التاريخية، وإن كان هذا التأثّر لاشعوريا. غير أن المعايير التاريخية قد أبانت عن عدم صلاحيتها مما أدى إلى توقف هذا النوع من التأويل الأدبي. ونسجل هنا بأن قصة هنري جيمس كانت سباقة إلى توقف مثل هذا التأويل.

لنتفحص الآن الوضعية التي تناولها هنري جيمس في قصته لكي نتوصل إلى فهم مدقق للقضايا التي تتضمنها. فالنقطة التي ركز عليها في قصته **الصورة في السجادة** هي معنى الرواية الأخيرة لفريكر Vereker. وهناك نظرتان متباينتان حول هذه النقطة، هناك رأي السارد بضمير المتكلم ورأي صديقه كورفيك Corvick. وكل ما نعلمه من اكتشافات كورفيك يتحطم أمام أقوال السارد بضمير المتكلم. ولكن بما أنه يبدو واضحا أن كورفيك قد وجد ماكان يبحث عنه السارد بدون جدوى، فإن القارىء يجد نفسه مضطرا لمقاومة وجهة منظور السارد. وبذلك سيكتشف أن بحث هذا الأخير عن المعنى أصبح يتخذ شيئا فشيئا أبعاد موضوع بذاته، ليكون في الأخير مجال اهتمامه النقدي. هذه إذن هي وضعية هذه القصة وتقنيتها.

يزهو السارد الذي سنسميه هنا بالناقد ــ في بداية القصة بأنه خلال مراجعته لها قد كشف عن المعنى الحقيقي لرواية فيريكر الأخيرة ويتساءل كيف سيكون رد فعل الكاتب «لفقدان غموضه[1]» إذا كان التأويل يعتمد على إخراج المعنى الخفي من النص، فمن المنطقي أن تنتج عن هذا الفهم خسارة بالنسبة للكاتب تؤدي إلى نتيجتين تتخلل قصة بأكملها.

الأولى، أن الناقد يحس حينما يكتشف المعنى الخفي وكأنه حل لغزا ولم يبق أمامه ما يفعله سوى أن يهنىء نفسه على هذا الانجاز[2]. ونتساءل هنا، ماهي الفائدة من معنى صيغ وعرض ثم أزيح عنه كل غموض ؟ لقد كان البحث عن المعنى ممكنا حين كان غامضا، أما وقد كشف عنه الآن فلم يبق ما يجلب الاهتمام إلى القصة سوى مهارة الباحث. وهذا مايريد الناقد أن يجلب إليه نظر قرائه وفيركر نفسه[3] (...) غير أن الدلالة الأولى لهذه النتيجة أقل أهمية من

---

(1) هنري جيمس Henry James الصورة في السجادة The Figure in the Carpet (الحكايات الكاملة The complete Tales نشرها ليون ادل Leon Edel بفيلادلفيا ونيويورك سنة 1964. ص 276.

(2) نفسه، ص 276 ــ لما يلتقي الناقد بفريكر، ويود أن يناقش معه رأيه يقول له :... يجب الا يجهل إنصافي له

(3) نفسه، ص 276 وما بعدها.

الثانية. «فإذا كانت وظيفة التأويل هي إخراج المعنى الخفي من النص الأدبي، فإن هذا يتضمن افتراضات مسبقة غريبة هي كما يلي : ان الكاتب قد يتستر على معنى واضح ويحتفظ به لنسه من أجل الاستهلاك في المستقبل، والافتراض الآخر هو أن الناقد يأتينا بالحقيقة لأنه يزعم بأنه يكشف عن المعنى الأصلي، ويفسر سبب أخطائه. «وهذا يؤدي بنا إلى الحديث عن المعيار الأول الذي يوجهنا ويثير فينا الشكوك في نفس الوقت. فإذا كان كشف الناقد للمعنى خسارة للكاتب ــ كما ذكرنا في بداية الكتاب ــ فإن المعنى إذن شيء يمكن استخراجه من العمل الأدبي. وإذا كان من الممكن استخراج المعنى ــ وهو جوهر العمل الأدبي ــ من النص فإن النص يصبح مبتذلا ويتحول إلى مادة للاستهلاك وهذا لا يقضي على النص فحسب، وإنما يقضي أيضا على النقد الأدبي، إذ ما وظيفة التأويل إذا كان عمله الوحيد هو استخراج المعنى وترك هيكل فارغ وراءه ؟ إن الطبيعة الطفيلية لهذا النقد واضحة جدا مما يعطي قوة لاعتبار فيريكر أن مراجعة الناقد هي مجرد «ثرثرة عادية»[5].

وبهذا الحكم يفضح فيريكر المقاربة الحفرية (الحفر عن المعنى والافتراض بأن المعنى كما هو معبر عنه بوضوح في النص ــ كنز[6] ينقب عنه من خلال التأويل. هذا الرفض الذي يعبر فيريكر أمام الناقد[7] ــ سيؤدي لامحالة إلى عرض المعايير التي تحكم التأويل. وهنا لايمكن أن تُخطىء في الطبيعة التاريخية لهذه المعايير. ان الناقد يدافع عن يقينه الأول مدعيا أنه يدافع عن الحقيقة[8]. وبما أن حقيقة النص هي شيء«أ يبرز لكونه مستقلا عن النص ــ فإن الناقد قد يسأل عما إذا كانت رواية فيريكر تتضمن رسالة غامضة (وهو ماكان يفترضه دائما على أية حال) أو فلسفة خاصة. أو أراء أولية حول الحياة أو «غاية عامة عجيبة»[9]، أو على الأقل صورة أسلوبية ملحقة بالمعنى[10]. وهنا نكون أمام مجموعة من المعايير التي تميز مفهوم الأدب في القرن التاسع عشر. فالمعنى بالنسبة للناقد يتعادل وهذه المعايير. وإذا ما استخرجت هذه المعايير من النص بوصفها أشياء في حد ذاتها فإن من الواضح أن المعنى

(4) هكذا وصف ج،ب بونتاليس J.B. Pôntalis المسألة في الجزء المخصص لقصة جيمس. «الصورة في السجادة»، في كتاب Nach Frend المترجم، من طرف بيترأسيون وآخرين. Peter Assion and Al. (فرانكفورت، 1968) ص 297.

(5) جيمس «الصورة في السجادة» ص 279.

(6) نفسه، ص 285.

(7) نفسه، ص 285.

(8) نفسه، ص 281.

(9) نفسه، ص 283 ــ 285.

(10) نفسه، ص 284.

ليس من إنتاج النص. ويسلم الناقد بهذه الوضعية إلى حد أنه يمكننا الافتراض أن جل قراء الأعمال الأدبية قد شاركوه توقعاته. ويظهر للناقد أنه من الطبيعي أن ينفذ المعنى إلى أدوات التحليل المرجعي ويكتفي بها.

ان مثل هذا التحليل يضع المعنى في إطارين معينين، فهناك أولا ذاتية الناقد، أي إدراكه وملاحظته وحكمه. فهو يريد أن يشرح المعنى الذي اكتشفه. لقد قال بونتاليس Pontalis في مناقشته لقصة جيمس: «ان النقاد يضفون السطحية على كل ما يتناولونه، ولا يحبذون إدخال لغة ذات نزعة لا تتطابق والاستعمال العام المعمول به. لغة تريد التوصل إلى أسلوب خاص بها، إلا أن شرح الناقد المتواضع لنواياه لايغير شيئا من إجراءاته، والحقيقة أنه يشرح ويقارن ويؤول. وهذه الكلمات في إمكانها أن تفقد الانسان صوابه[11]» ومما يثير الدهشة اليوم هو أن النقد الأدبي لازال مستمرا في تقليص النص إلى معناه المرجعي رغم أن هذه المقاربة كانت دائما مناط تساؤل حتى في نهاية القرن الماضي.

ومع ذلك، يظهر أن هناك حاجة أساسية يلبيها الناقد عند شرحه لمعنى الأعمال الأدبية. ففي القرن التاسع عشر كانت للناقد وظيفة مهمة هي التوسط بين العمل الأدبي والجمهور، إلى أن ذهب به الأمر إلى تأويل المعنى على أنه توجيه للحياة. لقد تحدث كارلايل Carlyle بصراحة عن هذه المرتبة العالية للناقد وعن العلاقة القائمة بين النقد والأدب في محاضرته حول «عبادة البطل» سنة 1840، فأخذ الناقد والأديب أماكنهما الخالدين في «ضريح» عظماء الأمة Pantheon بالتقريظ التالي: «يشكل الأدباء كهنوتا أدبيا يستمر من عصر إلى آخر يعلم الناس أن الاله لازال موجودا في حياتهم. وان كل المظاهر، أي مانراه في العالم، ليس إلا حلة «للفكرة الالهية حول العالم» لما يوجد في الباطن. وهكذا نجد لكل رجل أدب حقيقي نوعا من القداسة. سواء اعترف به العالم أم لا. فهو النور الذي يستنير به العالم، وراهب يوجه العالم. مثله في ذلك مثل عماد النار المقدسة وهي في حُجَّتها القائمة عبر خراب الزمان».[12]

ترسم هذه التسبيحة العاطفية التي تسبغ صفات الاله على العالم مبدأ أصبح بالنسبة لجيمس، بعد مرور خمسين عاما، معيارا تاريخيا ضعيفا. ان الناقد الذي يريد تخطي «الظاهر» عند جيمس هو إنسان يحاول الوصول إلى الفراغ. لم تعد المظاهر في نظر جيمس ذلك القناع

(11) بونتاليس Pontalis. Nach Frend ص 297.

(12) توماس كارلايل، Thomas Carlyle حول الابطال وعبادة الأبطال والبطولي في التاريخ
(On Heroes, Her-Worship, and the Heroic in history»
(Every manos library, London, 1948) P.385.

الذي يخفي جوهر المعنى، بل إنها الأدوات التي تخرج إلى العالم شيئا لم يوجد من قبل في أي زمان أو مكان. إلا أنه مادام الناقد يركز على المعنى الخفي، فإنه لايستطيع أن يرى شيئا كما يقول فيريكر ــ وليس غريبا أن يعتبر الناقد في النهاية عمل الروائي لاقيمة له كلية[13]، لأن هذا العمل لايمكنه أن يختزل إلى نمط من الشرح لا يتساءل الناقد عن صلاحيته. ويبقى على القارىء أن يقرر فيما إذا كانت رواية فيريكر هي لاقيمة لها أم مقاربة الناقد.

يمكن أن نتناول الآن الإطار المرجعي الثاني الذي يوجه الناقد. لقد كانت قيمة الناقد في القرن التاسع عشر ترجع في مجملها إلى أن الأدب كان يعد بحل مشاكل لم تكن الأنظمة الدينية والاجتماعية والعلمية لذلك العصر قادرة على حلها. فكانت للأدب أهمية وظيفية في القرن التاسع عشر لأنه كان يعوض النقائص عن أنظمة كانت تزعم لنفسها الصلاحية الكونية. وبخلاف العهود السابقة التي كانت فيها تراتبية مستقرة للنظم الفكرية، فإن القرن التاسع عشر كان ينقصه هذا الاستقرار وذلك راجع إلى التعقيد المتزايد والعدد المتزايد لهذه الأنظمة مما تولد عنه تصادم وتطاول مستمر فيما بينها، إذ أن كل واحدة كانت تدعي لنفسها الصحة على الأخرى. ونتيجة لهذا بدأت تكبر أهمية التخييل بنسبة تعدل النقائص الناتجة عن هذا التضارب. وبذلك استطاع الأدب أن يضم كل النظريات والتفسيرات التي لم يتمكن من القيام بها في القرن السابق، كما استطاع أن يقدم حلوله كلما استنفذت هذه الأنظمة إمكانياتها. فإذا أخذنا بعين الاعتبار المشاكل المعلقة من طرف تلك الأنظمة فإنه من الطبيعي أن يبحث قراء ذلك العصر عن الارساليات Messages الموجودة في الأدب إذ كان التخييل يمدهم بما يحتاجونه من توجيه. ولذلك لم تكن نظرة كارلايل غير عادية حينما اعتبر «الأدب كشفاً للطبيعة» وإزالة القناع عن سر مكشوف[14] فالناقد في رواية جيمس يبحث بدوره عن «السر المكشوف» لأن الارساليات بالنسبة إليه هي وحدها التي تجعل من الكتاب عملا فنيا. إلا أن الناقد يفشل، لأن العمل الأدبي لايوفر له معنى منفصلا عنه، فالمعنى لايمكن أن يختزل إلى «شيء». المعايير المقبولة في القرن التاسع عشر لم تعد صالحة، وأصبح النص التخييلي يرفض أن يعتصر ويُرمي به جانبا.

هذا النفي للمعايير التاريخية يواجه منظور كورفيك المناقض لها. ويظهر أنه عثر على «السر»، ولما تمكن منه كان تأثيره قويا بحيث لم يجد الكلمات التي يعبر بها عن هذه التجربة. بل وجد أن هذه التجربة بدأت تغير حياته : «كان ذلك هائلا ولكنه كان بسيطا، كان بسيطا

---

(13) جيمس، الصورة في السجادة. ص 307.

(14) كارلايل، حول الأبطال. ص 391.

ولكنه كان هائلا ـــ ومعرفته في النهاية كانت تجربة فريدة»[15] إلا أنه وقعت سلسلة من المصادفات التي منعت الناقد من الالتقاء بكورفيك ومن معرفة أسباب هذا التحول.[16] ولما تبين في الأخير انهما سيتمكنان من الالتقاء ببعضهما سقط كورفيك ضحية حادثة.[17]. وكأي باحث لغوي بدأ الناقد يستدرج السيدة كورفيك وأعمالها الأدبية، وبعد موتها يستدرج زوجها الثاني ـــ درايتن دين Draytan Deane، ويبذل في ذلك مجهودا متواصلا للعثور على ما يظنه «السر المكشوف». لكنه عند مالايتوصل في الأخير إلى شي، ويفترض أن دين Deane لايعرف المعنى المستخرج لقصة فيريكر لم يبق له إلا أن يواسي نفسه بقوله لدين لينتقم منه، ان زوجة هذا الأخير كانت تخفي عنه شيئا مهما[18].

إلا أن اكتشاف كورفيك يبقى غائبا عن القارىء أيضا، لأن هذا الأخير يكون محكوما بمنظور الناقد. وينتج عن هذا توتر لايمكن تخفيفه إلا إذا ابتعد القارىء عن التوجيه الذي وضع له. وهذا التوجيه جدير بالاعتبار لأن قارىء التخييل يقبل عادة السطور التي يفرضها عليه السارد وذلك «بالتأجيل الإرادي للارتياب». وعليه أن يرفض هنا مثل هذا التقليد لأنها الطريقة الوحيدة التي تمكنه من البدىء في فهم معنى الرواية. ليس من السهل أن تقرأ بطريقة لاتعجبك، لأن افتراضات الناقد ـــ أي ان المعنى رسالة أو فلسفة للحياة ـــ تبدو طبيعية حتى انها لازالت متبعة إلى اليوم. وبالفعل فإن رد الفعل تجاه الفن المعاصر هو نفس ذلك السؤال القديم : «ماذا يفترض أن يعني ؟» إذا كان القارىء سيرفض منظور الناقد فمعنى هذا أنه عليه أن يقرأ ضد أحكامه المسبقة. إلا أن هذا لايمكن أن يتم إلا إذا جعل القارىء منظور الناقد مسؤولا عن إخفاء ما يتمنى أن يعرفه، وتقتضي هذه العملية على أن يتنبه القارىء وبالتدريج إلى عدم صلاحية المنظور المقدم له، ويهتم أكثر فأكثر بالمنظور الذي كان يسلم به من قبل إلى أن يصبح واعيا بأحكامه المسبقة، وفي هذه الحالة لن ينطبق «التأجيل الإرادي للارتياب» على الإطار السردي الذي اختاره الكاتب، وإنما سينطبق على الأفكار التي وجهت القارىء حتى ذلك الحين ـــ. ثم إن التخلص من الأحكام المسبقة ـــ ولو لفترة قصيرة ـــ ليس أمرا هينا.

ان حجب المعلومات بشكل واسع عن السر الذي كشف عنه كورفيك، يشحذ إدراك القارىء، بحيث لايمكنه إلا أن يلاحظ الإشارات التي تتخلل البحث غير المجدي عن المعنى،

---

(15) جيمس، الصورة في السجادة، ص 300

(16) نفسه، ص 301 وما بعدها.

(17) نفسه، ص 304.

(18) نفسه ص 314 وما بعدها.

وقد أعطى فيريكر نفسه للناقد أهم هذه الاشارات وإن كان قد فشل في فهمها على عكس كورفيك : «بالنسبه إليه فإن الشيء الذي يفهمه أحد منا كان موجودا هنا حقا وبشكل جلي. فقد كان حسب رأيي، شيئا في أول الأمر، شيئا يشبه رسما معقدا في سجادة فارسية. وقد وافق كثيرا على هذه الصورة عندما استعملتها واستعمل بدوره صورة أخرى قائلا وهذا هو الخيط الذي استعمله لتصفيف لآلئي !»[19] وهكذا فَعوض أن يتمكن الناقد من المعنى كما يتمكن من شيء ما فإنه يواجه المكان الفارغ. ولايمكن لمعنى مرجعي واحد أن يملأ هذا الفراغ، كما أن أية محاولة لتقليصه بهذا الشكل تؤدي إلى كلام لامعنى له. ان الناقد نفسه يجيب عن هذه الخاصية المختلفة للمعنى، تلك التي يظهر أهميتها جيمس بتسمية قصته الصورة في السجادة، والتي يؤكدها فيريكر بحضور الناقد الذي يقول : ان المعنى صوري بطبيعته. هذا هو التوجه الذي أخذه كورفيك منذ البداية، إذ يقول للناقد. «عند فيريكر أكثر مما ترى العين»[20] بحيث لم يجد الناقد بدا من الإجابة قائلا : «لما لاحظت أن الصفحة المطبوعة تظهر وكأنها خلقت لتلتقي بالعين، اتهمني في الحين بالحقد لأنه ضلل بي[21]

ولما كان الناقد يقوم بمجهود لغوي كبير فإنه لا يتوقف عن محاولة البحث عن معنى صيغ صياغة واضحة في الصفحة المطبوعة. ولهذا لايرى إلا الفراغات التي تحجب عنه ما يبحث عنه في تلك الصفحة بدون جدوى، لكن النص كما يفهمه فيريكر وكورفيك يمثل نموذجا أو مؤشرا منسقا يوجه خيال القارىء مما يجعل المعنى لايفهم إلا كصورة تعوض عما يبينه نموذج النص ولايذكره. وهذه العملية من الملء شرط أساسي للتواصل. ورغم أن فيريكر يشير إلى هذا النوع من التواصل، فإن الناقد لا يكترث بذلك ويستمر في الاقتناع بضرورة فهم المعنى في إطار مرجعي. إلا أنه لايمكن ربط الصورة بهذا الإطار لأنها تشكل شيئا موجودا، بل بالعكس تخلق شيئا لاوجود له سواء خارج الكتاب أو داخله. لكن الناقد لايتمكن من متابعة فكرته إلى النهاية. وحتى لو قبل ما يقوله فيريكر عن التعرف عن المعنى في صورة متخيلة فلأنه يتصور أن الصورة انعكاس لواقع ما، مستقل، وجد قبل بداية هذا المسلسل.

من العبث أن نتصور شيئا يواجهنا، ولكن قد لايرى الأمر كذلك، فيجرد الصورة والخطاب اللذين يعتبران مفهومين مختلفين ليختزلا إلى مفهوم واحد. بينما تتميز مقاربته بالفصل بين الذات والموضوع الذي ينطبق دائما على اكتساب المعرفة. والمعنى هنا هو الموضوع الذي

(19) نفسه، ص 289

(20) نفسه، ص 287.

(21) نفسه، ص 287.

تحاول الذات أن تعرف به في إطار مرجعي معين، ويشكل استقلال هذا الإطار عن الذات معيارا يمكننا من معرفة صدق التعريف. ولكنه إذا كان المعنى صوريا بطبيعته فإن العلاقة بين النص والقارىء لابد وأن تكون مختلفة عن تلك التي يريد الناقد خلقها من خلال منهجه المرجعي. فمن الواضح أن هذا المعنى ناتج عن التفاعل الحاصل بين العلامات النصية وفعل الفهم عند القارىء. ومن الواضح أيضا أن القارىء لايستطيع أن يبتعد عن هذا التفاعل، بل ان النص يشد القارىء إليه ويجعله يخلق الظروف الضرورية لفعالية ذلك النص. وبما أن النص والقارىء يدمجان في وصفية واحدة فإن الفصل بين الذات والموضوع لم يعد صالحا، وبالتالي فإن المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به، وإنما أصبح أثرا يعاش.

هذه هي الوضعية التي يجعل منها جيمس موضوعه من خلال منظور كورفيك لها. فقد تغيرت حياة هذا الأخير بعد أن عايش معنى رواية فيريكر، وعوض أن يحاول شرح أو تبليغ المعنى اكتفى بتقرير التغيير العجيب. تتأثر السيدة كورفيك بدورها بهذا التغيير بعد وفاة زوجها عندما تدخل في مغامرة أدبية تخيب أمل الناقد الذي يحرم هو الآخر من التعرف على المؤشرات التي تساعده على اكتشاف المعنى الخفي في رواية فيريكر.[22]

قد يكون جيمس قد بالغ في تقييم مفعول العمل الأدبي، ولكن كيفما كانت آراؤنا في هذا المجال مما لاشك فيه، أعطى وصفا واضحا لمقاربتين للنص التخييلي تختلفان كل الاختلاف عن بعضهما البعض. فالمعنى كأثر هو ظاهرة محيرة. وهذه الحيرة لايمكن أن تزيلها التفسيرات. بل بالعكس ان حيرتنا تبطل تلك التفسيرات. فبينما تعمد فعالية النص على مشاركة القارىء، فإن التفسيرات تنبع من الابتعاد وتؤدي إليه في نفس الوقت. فتقلل بالتالي من مفعول العمل لأنها تربط بإطار مرجعي ما. وبذلك تجعل الواقع الجديد الذي خلقه النص المتخيل سطحيا. وبالنظر إلى عدم إمكانية التوفيق بين أثر النص وشرحه، فإنه من الواضح الآن أن الأسلوب التفسيري التقليدي للتأويل الذي كان ناجحا في الماضي لم يعد كذلك اليوم.

استمرار المعيار الكلاسيكي للتأويل.

لن نكون مخطئين إذا قلنا بأنه منذ ظهور «الفن الحديث» كان اختزال النصوص التخييلية إلى معنى خفي واحد يعتبر في النقد الأدبي المعاصر من قبيل تاريخ التأويل، فالعناوين مثل «ضد التأويل»[23] Against Interpretation و «الصحة في التأويل» Validity in interpretation تظهر ان كلا من المعارضين والمناصرين للتأويل يدركون أنه لايمكن استعمال تقنيات التأويل

(22) نفسه، ص 308.

(23) سوزان سونتاج Susan Sontag ضد التأويل ومقالات أخرى Against Interpretation and other essays. (نيويورك 1966)

دون الاهتمام بالفرضيات المسبقة التي تنطوي عليها هذه التقنيات. في مقالة سوزان سونتاج Susan Sontag ضد التأويل تهجم تهجما واضحا على التفسير التقليدي للأعمال الأدبية بقولها : «ان الأسلوب القديم في التأويل، رغم احترامه للنص، كان يضيف معنى آخر للمعنى الحرفي للنص «أما الأسلوب الحديث للتأويل فإنه يحفر، وأثناء الحفر يحطم، يحفر هذا التأويل «وراء» النص ليصل إلى النص التحتي Subtext الذي هو النص الحقيقي... فللفهم لابد من التأويل. وللتأويل لابد من إعادة شرح الظاهرة للعثور على مقابل لها. وهكذا فإن التأويل ليس قيمة مطلقة كما يعتقد كثير من الناس ــ ولابادرة ذهنية تنتمي إلى مملكة القدرات الخالدة. بل يجب تقييم التأويل في إطار نظرة تاريخية للوعي البشري[25].

قد يبدو أن الفن الحديث والأدب ذاتهما يقاومان الشكل التقليدي للتأويل الذي يعتمد على الكشف عن المعنى الخفي. وإذا كان الأمر كذلك فإن هذا يتفق وما ظهر منذ العهد الرومانسي، بأن الفن والأدب يواجهان معايير النظرية الجمالية المتداولة بشكل يحطم تلك النظرية أحيانا: والمثال البارز الذي تصدر مقاربة التأويل التقليدي «ماذا يعني» هو الفن الشعبي، الذي تصفه سوزان سونتاج برفضه الكلي لأي تأويل قائله : «ان الرسم التجريدي يمثل محاولة لرفض أي مضمون بالمعنى العادي للكلمة. إنه مادام ليس هناك مضمون فلا حاجة إلى التأويل فالفن الشعبي يشتغل بوسائل مختلفة للوصول إلى نفس النتيجة مستعملا في ذلك مضمونا واضحا جدا، إلى درجة يصبح غير قابل للتأويل»[26] ولكن بأي معنى يكون فيه الفن الشعبي غير قابل للتأويل ؟ يبدو أنه يكتفي بنقل الأشياء، ويستجيب بذلك لما ينتظره الناس من العمل الفني. لكن الفن الشعبي يجعل هذا «الهدف» واضحا جدا بحيث يكون الموضوع الذي ينبثق منه هذا الهدف هو رفض محاكاة الواقع من خلال الفن. وباستعراض القصد المحاكاتي للفن يقرب الفن الشعبي المعنى للمؤول الذي يجعل همه الوحيد هو ترجمة العمل إلى ذلك المعنى. وبذلك يقاوم الترجمة إلى المعنى المرجعي. فالفن الشعبي يؤكد ما يبحث عنه المؤول بحيث لايجد الملاحظ مايفعله إذا أصر على التشبث بالمعايير التقليدية للتأويل. والأثر الاستراتيجي لهذه التقنية هو أن الملاحظ يصدم عندما يحاول رؤية الفن بالطرق التي جربها من قبل ويثق فيها.

نستخلص من هذه الوضعية ملاحظتين إثنتين هما : أولا، ان الفن الشعبي يجعل من تفاعله مع الميولات التي يتوقعها القارىء موضوعا له. وبعبارة أخرى فإنه عندما عارض بصراحة

---

(24) ا.دي.هيرش E.D.Hirish الصحة في التأويل Validity in interpretationn (New haven, 1967)

(25) سونتاج Against interpretation ص 6 وما بعدها.

(26) نفسه، ص 10.

احتواء معنى خفي، يثير الانتباه إلى أصول فكرة المعاني الخفية ذاتها، أي إلى توقعات الملاحظ التي ظلت مقيدة عبر التاريخ. والملاحظة الثانية، هي أنه كلما كان أثر مايصرح به الفن مبالغا فيه كلما خدم الأثر هدفا استراتيجيا و لم يمثل موضوعا في حد ذاته. فوظيفته في الواقع، هي نفي لما يصرح به ظاهريا. ان الفن الشعبي يتفق والمقولة التي عبر عنها فيليب سدني Philip Sidney منذ القرن السادس عشر في كتابه «دفاع عن الشعر» Defense of Poesie بقوله «... ان الشاعر نفسه لا يؤكد شيئا»[27] وإن بدا أنه «يؤكد» عمداً، فإن هدفه في الحقيقة هو حث القارىء أو الملاحظ على الرفض.

للفرق بين الفن المعاصر والمعايير التقليدية للتأويل، سبب تاريخي غالبا ما أغفله النقاد المعاصرون. ويُبيِّنُ التطبيق المستمر لمعيار ينطوي على التدقيق في العمل الفني من أجل استخراج معناه الخفي، أن العمل الأدبي لازال يعتبر وعاء للحقيقة تظهر من خلاله في شكلها المثالي. ان المزاعم المطلقة للفن أخذت تضعف، بينما أصبحت المزاعم التفسيرية للتأويل أكثر عالمية

من المعروف أن هيجل قد اعتبر أن الفن قد وصل إلى نهايته. وكما لايخفى على أحد، فإن ماكان يعنيه هو أنه لم يعد ممكنا رؤية الفن كمظهر مميز للحقيقة، ليس هناك اليوم عملٌ فني يرجع الروح إلى ذاتها ويغرقها في تأمل ذاتها كما كان يفعل شيلنج Shelling وحتى العالم المسيحي لايمكنه أن يفهم الفن إلا في السياق الشامل للإيمان. ان تنوع الحياة العصرية لايسمح للعمل الفني بالمحاكاة الشاملة لها[28] غير أنه إذا أريد للعمل الفني الحديث أن يعبر عن واقع ولو جزئيا فعليه أن يحمل معه تضمينات الشكل مثل النظام والتوازن والايقاع والاندماج، إلخ.... وعليه في نفس الوقت أن يبطل هذه التضمينات باستمرار، لأنه بدون هذه الطريقة قد نتوهم وجود شمولية خاطئة كالتي يريد الفن الايديولوجي أن يظهرها، ومع ذلك فبدون إيحاءات الشكل يستحيل تبليغ أي شيء.

تبين هذه البنية أن وجود وعي بأن الفن يمثل الحقيقة كلها أصبح شيئا من الماضي. ولهذا فمن الغريب أن نسجل الاستمرار في ممارسة معيار ما للتأويل يحاول إعادة بناء المزاعم العالية التي تخلى عنها الفن في الواقع. ان الذي حدث هو ظهور نوع من الجدل غير السليم يستعمل معيار تأويل ناتج عن المثال الكلاسيكي للفن ويتجاهل القطيعة التاريخية التي يعبر عنها الفن

---

(27) السيد فيليب سدني Sir Philip Sidney الدفاع عن الشعر The defense of Poesie (الأعمال النثرية The Prose works Albert Fenillerat (Cambredge, 1962), P.29. III

(28) ديتر هانريس Dieter Henrich

«Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Uperlegungen mit Rucksicht auf Hegel), in Immanente Asthetik-Asthetische Reflexion (Poetik und Hermeneutik II), W.Iser, ed. (Munich, 1966), P.15.

الحديث. ولذلك كان التأويل سمة عالية وكأنه ورث المزاعم القديمة للفن التي لم يعد تطبيقها صالحا على الفن الحديث. يظهر أن التأويل يحاول بذلك التعويض عما فقده الفن، وتصبح هذه الوضعية أقل غرابة عند ما نرى معايير التأويل مطبقة بالفعل على الفن الحديث نفسه. «فالمعنى» الناتج عن الأعمال الحديثة غالبا ما يكون مبهما، ولكنه لما كانت المعايير في حاجة إلى محاكاة «واضحة»، فإن الفن الحديث كثيرا ما يوصف بالتقهقر، وعلى ضوء هذه المعايير فإن الفن الحديث قد تأخر بالنسبة لما حققه من قبل. نحن إذا أمام وضعية غريبة يَدَّعي فيها التأويل الذي كان يخدم الفن، صحته العالمية ليتفوق في النهاية على الفن نفسه. نستطيع هنا أن نرى مايقع بالضبط عندما يتجاهل المعيار التقليدي للتأويل التغيرات التي تطرأ على مفهوم الفن نفسه. وحين يصر هذا التأويل على عدم الاعتراف بمحدودية المعايير التي توجهه فإنه عندما يطبقها على الفن الحديث فإنما تؤول نفسها عوض أن تؤول الفن.

لقد عرقل المعيار التأويلي الذي كان يبحث عن المعنى الخفي للعمل الفني بواسطة النظم السائدة في ذلك الوقت، والتي أثبتت سلامتها في ذلك العمل. لذلك فهمت النصوص الأدبية كشواهد على روح العصر، والظروف الاجتماعية، واضطرابات كتابه وما إلى ذلك. لقد نزلت هذه النصوص إلى مستوى الوثيقة بحيث حرمت بذلك من بعدها الذي يميزها عن النصوص الوثائقية الصرف ــ أي إمكانية معايشة القارىء لروح العصر عبرها. ان عدم فقدان القدرة على التواصل ظاهرة صحية في النصوص الأدبية. فكثير من النصوص تستطيع أن تتكلم وإن ماتت رسالاتها ولم يعد لمعناها أية أهمية. إلا أنه لايمكن استخلاص هذه القدرة من نموذج يرى في العمل الأدبي أنه يمثل أنظمة فكرية واجتماعية خاصة.

افترض هذا النموذج أن الفن هو أرقى صيغة للمعرفة، يمثل الحقيقة كلها إن لم يكن يشكل الحقيقة ذاتها، إلا أن الفن الحديث قد أبان عن أنه لم يعد بالإمكان اعتباره كصورة ممثلة تلك الكليات، بل ان وظائفه الأساسية هي التعويض عن التصور الناتج عن الأنظمة السائدة لا التعبير عنها. ويبدو اليوم أن أسلوب التأويل الذي طور في القرن التاسع عشر يحط من قيمة العمل لأنه يعتبره مجرد انعكاس للقيم السائدة. وهذا الشعور نتيجة طبيعية للمفهوم الهيجلي الذي استعانت به هذه المعايير من أجل تأويل العمل والذي يقوم على اعتبار العمل «كمظهر حسي للفكرة» وفي هذا المجال خلق الفن المعاصر وضعية جديدة أيضا، فبخصوص المقابلة الأفلاطونية بين الفكرة والمظهر، تم التركيز على التفاعل القائم بين النص والمعايير الاجتماعية والتاريخية لمحيطه من جهة وميولات القارىء من جهة أخرى.

ومع ذلك بقي أسلوب القرن التاسع عشر في التأويل مستمرا إلى يومنا هذا. وإذا لم يستطع الفن الحديث أن يغير ذلك، فإن ذلك يرجع إلى أسباب متأصلة فينا تجعلنا نتشبث بالمعايير التقليدية وقد أشار إلى هذه الأسباب جورج سيمل George Simmelبقوله :

ان المرحلة الأكثر بدائية للنزعة الجمالية تعبر عن نفسها ببناء نظام يضع الأشياء في صورة متقابلة... وبمجرد ما تعترف هذه الأشياء بالنظام يفهمها العقل بأقصى سرعة وبأدنى مقاومة. إلا أن شكل هذا النظام سرعان ما ينهار عندما يفهم الشيء من داخله ودون حاجة إلى ربطه بالنسق الذي يحتوي الأشياء الأخرى، عندما يتلاشى السحر الجمالي للمقابلة التي نظمت بها هذه العناصر. من الناحية الجمالية تعني المقابلة تبعية عنصر ما لتفاعلاته مع العناصر الأخرى. وهذا يدل أيضا على أن حقل هذه العناصر حقل مغلق. بينما تعطى الأشكال غير المتقابلة لكل عنصر حقه وتترك المجال للروابط الحرة ذات التأثير الكبير[29].

تفهم هنا المقابلة بإيحاءاتها الكلاسيكية من توازن ونظام وشمولية. لقد كشف سيمل Simmel عن الدافع للقيام بمجهود وخلق تناغم بين العناصر الموجودة. فالمقابلة تخفف من وطأة الشيء الغريب بالتحكم فيه ضمن نظام مغلق ومتوازن. فإذا عرفنا أن هذه المحاولة من الانسجام هي محاولة للصراع ضد المجهول، فهمنا بسهولة سبب استمرار الجمالية الكلاسيكية في تفسيرها على تأويل الفن. وبما أن المعايير الكلاسيكية قدمت إطارا مرجعيا

---

(29) جورج سيمل Brücke und Tür : George Simmel
Michael Landman, ed. (Stuttgart, 1957), PP. 200 f., 205
أوضح E.H. Combrich في المعيار والشكل Norm and Forum(لندن 1966) إلى أي حد سيطرت المعايير الكلاسيكية عبر التاريخ إلى يومنا هذا بقوله «لاتمثل تلك السلسلة من الأساليب والحقب المعروفة لدى كل مبتدىء. (الكلاسيكية Classic الرومانية Romanesque الباروك Baroque القوطية Gothic والنهضة Renaissance المتصنع Manneris فنية البناء في أوربا القرن الثامن عشر المعروف بـ Rococo، الكلاسيكية الجديدة Neo-Classical والرومانسية Romantic) سوى سلسلة من الأقنعة للصنفين الأساسين الكلاسيكي وغير الكلاسيكي (ص 83). وبالتالي فكل الأوصاف المتعلقة بالأساليب غير الكلاسيكية وغير الكلاسيكية. (ص 83) تعتبر كذلك باستبعادها للأساليب الكلاسيكية : (ص 89) ولكن هذا يضع مشكلة بالنسبة لتأويل الأعمال الفنية «فالاستبعاد يتضمن النية، وهذه النية لاتدرك في مجموعة من الأشكال» (ص 90). ولكن مادمنا نعتبر هذه الأشكال مقياسا للتقييم فإن الأشكال غير الكلاسيكية لايمكن إلا أن نراها «كمجموعة من الذنوب التي يجب علينا أن نتجنبها» (ص 89).
ان الأسلوب الكلاسيكي للتأويل إطار مرجعي، لأنه يقيم كل الأعمال الفنية من مجموعة من المعايير (regola, ordine, misura, desegno, e maniera, P 84) ويظهر هذا النموذج المرجعي، بما فيه القواعد المعيارية، تشبثه بالمفهوم التاريخي للفن، فيكشف بالتالي عن تاريخيته، فبمجرد مانريد دراسة فردية للعمل الفني أو وظائفه فإنه علينا تغيير النموذج المرجعي بالنموذج الاجرائي الذي يناسب كثيرا دراسة الفن المعاصر. ويساعدنا كذلك على التمكن من الأعمال القديمة فنكشف الغطاء عن وظائفها وعن الظروف التي حكمت تلقيها. لانحتاج بأن نقول هنا ان لكل أساليب المعايير حدودها.
لقد ظهر هذا بالخصوص لما اختبرت المزاعم التي تدعي الصحة العالمية تحديات الفن المعاصر. من الواضح إذا أن الجمالية الكلاسيكية للتأويل لم تعد تجد ما تتأمله، إلا أن هذا «الاستقصاء» لم ينهك وظيفة الفن.

يضمن درجة كبيرة من الثقة، فإن قيمتها تجاوزت أصولها التاريخية. ويظهر جليا مما شرحه سيمل أن المقابلة وبناء الأنظمة ناتجان عن نية استراتيجية وليست لهما بتاتا أية سمة أنطولوجية. ولكن لما أصبح الفن في مرحلة مابعد الكلاسيكية **Post-Classical** غير تمثيلي وبشكل متزايد، أصبحت العلاقة بين العمل الفني والتأويل ضعيفة أكثر فأكثر، والإطار المرجعي التقليدي أكثر ضرورة لأنه الوسيلة الوحيدة للحكم على فن ماانفك ينحل ويتحول مع الوقت إلى فوضى.

ان النقد الجديد **New-Criticism** مثال لهذا التطور الذي يعتبر نقطة تحول في التأويل الأدبي إلى حد أنه يرفض العناصر الحية للمعيار الكلاسيكي من أن العمل الفني موضوع يتضمن المعنى الخفي لحقيقة سائدة.

عارض النقد الحديث البحث عن المعنى الذي يعرف بالمقاربة الخارجية واهتم بعناصر العمل الفني وبتفاعلاتها، إلا أن القيم القديمة استطاعت أن تتسرب إلى هذه الساحة الجديدة أيضا. ان قياس العمل الفني بالانسجام الحاصل بين عناصره يعني بالمفهوم الحديث أنه كلما تفاوتت العناصر فيما بينها وكلما كان من الصعب أن تقترب من بعضها البعض، كلما كانت القيمة الجمالية للعمل الفني كبيرة حينما تتجمع في النهاية كل أجزائه في كل متناسق. فالانسجام وإزالة الغموض دَين للنقد الجديد على المعيار الكلاسيكي للتأويل. في الوقت الذي كان الانسجام — في الماضي — في خدمة ظهور الحقيقة، نرى اليوم قيمته تكمن فيه وهكذا عزل النقد الجديد التقنية الفنية عن الوظائف الذرائعية. وجعلها غاية في ذاتها، واضعا بذلك حدودا لنفسه لايمكن تخطيها.

لقد غير النقد الجديد وجهة الادراك الأدبي عندما ولى ظهره للمعاني الممثلة، أو المحاكية، واتجه إلى الوظائف التي تعمل داخل النص فأظهر بذلك أنه يواكب عصره. إلا أنه حينما حاول التعريف بهذه الوظائف سقط في نفس المعايير للتأويل التي كانت تستعمل لاستكشاف المعاني المحاكية. ليست الوظيفة معنى بل تنتج أثرا لا يقاس بنفس المقاييس التي تستعمل في تقييم ظهور الحقيقة.

والآن وقد استمر المعيار التقليدي بالرغم من كل التغييرات التي طرأت على الفن والنقد معا، فإن ذلك يتطلب شرحا أكثر. فمن الأسباب الأساسية لطول عمره اعتبار التماسك شيئا أساسيا للفهم، فلا يمكن للنصوص الطويلة كالروايات والملاحم أن تكون حاضرة باستمرار في ذاكرة القارىء بنفس الدرجة من الكثافة. ولما وعى كتاب القرن التاسع عشر هذه الحقيقة ناقشوا بنيات القراءة التي يمكن استعمالها في قراءة الروايات، وأحسن مثال لهذا هي الاستعارة

التي استعملها فيلدنج Fielding[30] وسكوت Scott[31] وآخرون وفيها يشبه القارىء بمسافر على عربة، يقوم بسفر صعب عبر الرواية، ويرى الأشياء كلها من وجهة نظر متحركة فيجمع بطبيعة الحال كل مايراه في ذاكرته، ويضع نظاما متناسقا تعتمد طبيعته والوقوف به إلى حد ما على درجة انتباه المسافر خلال مرحلة من السفر، غير أنه لا يتمكن في أية لحظة من اللحظات من النظرة الشمولية لسفره.

في دراسة حديثة لنقد ميلتون يشير فيليب هوبسبوم Philip Hobsbaum بالخصوص إلى الفردوس المفقود، مستعملا مفهوم «التيسير»Availability في وصفه للتأويلات المختلفة فيقول :

من المعروف أنه كلما كان العمل طويلا كلما كان من الصعب أن يكون خاليا من الأخطاء، لكن بعض النقاد يميلون إلى تغطية هذه الأخطاء بروابط لاوجود لها بالنسبة لقراء آخرين. وهذا نتيجة لما يتطلبه النقد والمفارقة الظاهرة الموجودة فيه... وأرى أن المشكل يكمن في محاولة تأويل الناقد للعمل ـــ كيفما كانت النتيجة التي يتوصل إليها، خصوصية أم شخصية ـــ عوض أن يتوقف بإدراكه عند الأجزاء المتفرقة. فعندما يريد الناقد تبليغ القراء ما توصل إليه من نتيجة خاصة ومغرية، يصطدم بغيظهم لما يحدثه هذا الاجراء لديهم من اختلافات في الرأي. ومن الواجب علينا كذلك أن نعترف بأنه كيفما كان العمل موحدا على مستوى القصد، فإنه يبقى في الواقع متقطعا مع الأسف؟ وهذا ما دعوته بمفهوم «التيسير» أي أنه كما لاتتيسر للكتاب الموهوبين كل تجاربهم فكذلك لايتيسر عمل الكاتب حتى عند القراء المهتمين[32]

ان منظور القارىء غير المستقر والذي ينتج عنه عدم تيسير العمل كله عند هذا الأخير خلال عملية الفهم يتحتم عليه أن يبني قراءته على أساس التوافق فيما بعد.[33] وما يهمنا هنا هو أن هذه العملية تلجأ إلى معايير كلاسيكية مثل الشمولية والتوافق وتقابل الأجزاء التي يتناولها التأويل والسؤال هو ان كان هذا التوافق ينتج عن هذه المعايير أم إن هذه الأخيرة تعطي الصلاحية للتماسك الذي أنتج من قبل.

---

(30) انظر هنري فيلدنج Henry Fielding, Tom Jones, XVIII, 1 (Every man's Library, London, 1957), P.364.

(31) انظر ولترسكوت. Walter Scott, Waverly (The Nelson Classics: Edinburgh, no date), P.44

(32) فيليب هوبسبوم. Philip Hobsbaum, A theory of communication. (London, 1970), PP. 47f (نظرية التواصل)

(33) انظر الفصل III، فصل 5، صص. 118 ـــ 125.

وإذا أخذنا الفردوس المفقود كمقال لنا هنا، فإنه كلما ضعف توفر الناقد على الملحمة بكاملها، كلما كان متشددا في إقامة التوافق. أما العناصر التي لاتليق بهذا المفهوم العام فإن الناقد لايظهرها. وللتعويض عن عدم توافر الناقد على الملحمة كلها يضيف مقاييس عادية وخارجية تميزه في النهاية أكثر مما تميز العمل ذاته. اما إذا ارتفعت إمكانية الحصول على النص، وجد القارىء نفسه أمام تجارب تقلل من أهمية توجهاته، وتجعلها غير مناسبة، فإنه سيضطر إلى تغييرها. فعدم انقياد النص له يشجعه على إسقاط مقاييسه الخاصة على العمل الأدبي، مما يؤكد أن المعنى الوحيد للنص ــ والذي ثم يصرح به النص ــ ليس معنى خفيا بل مجرد إسقاط. اما أمثلة التوافق التي تقدمت فتبرهن على أن التأويلات لم تنتج من معايير كلاسيكية، بل انها اسعتملت هذه المعايير كوسيلة للتبرير، لأن مهمتها هي أن تجعل الملحمة متيسرة بكاملها حتى يقاوم اللاتوافق مسلسل التوافق.

إن هذا يؤدي بنا إلى نتيجة ثانية لملاحظات هوبسبوم وهي أن عدم التيسير يقيد عملية إقامة التوافق خلال الكتابة والقراءة. وفيما يتعلق بهذه النقطة فإن الناقد هنا مثله مثل أي قارىء آخر لأن التوافق الذي يقوم به هو أن يحاول فهم العمل كوحدة متكاملة. ولا يلبث أن يعطي الناقد تأويله حتى يتعرض للنقد لأنه لايمكن تركيب بنية العمل بطرق مختلفة. وسيظهر رد الفعل المعاكس لتأويل الناقد، أن هذا الأخير لم يكن واعيا بما فيه الكفاية بالمعايير المألوفة التي وجهته أثناء قيامه بعملية التوافق. إلا أن القارىء المعارض سيكون في نفس الوضعية لأن رد نفس المقاييس توجه رد فعله. لكن الفرق بينهما هو أنه بإمكان الناقد أن يشرح لماذا يعتبر التوافق الذي أقامه مناسبا للعمل الذي يتعامل معه. وان هو التجأ إلى المعايير الكلاسيكية للتأويل فسيبقى الشك يخامرنا، على أنه يبرر أفعال فهمه الخاص : إذ لايجب أن ننسى أن المعايير الكلاسيكية قد أسست على ضوء الفرضية التي تقول ان كل عمل يمثل ظهورا للحقيقة يتطلب انسجاما بين مختلف العناصر حتى يحظى بالقبول.

أما التوافق والتلاؤم فهو شيء آخر، هو كبنية للفهم يعتمد على القارىء لاعلى العمل، وبذلك لايمكن فصله عن العوامل الذاتية وعن التوجهات المألوفة للقارىء ولهذا تبدو الأعمال الأدبية الحديثة مليئة بأمثلة عن عدم التوافق، لا لأن بناءها رديىء، ولكن لأنه يتعذر علينا فهمها كلما أحدث العمل قطيعة مع توجهاتنا المألوفة وأرغمنا على رفضها باعتبارها غير صالحة. فإذا نحن حاولنا تجاهل هذه القطائع، واعتبرناها خاطئة لنستمر على نهج المعايير الكلاسيكية، فنحن في الحقيقة نحاول حرمانها من أداء وظيفتها. ويمكن معرفة هذه المحاولات من خلال عدد التأويلات التي تحمل «دليل القارىء إلى...»

هنا يوجد أحد الأسباب الأساسية لاستمرار ممارسة المعايير الكلاسيكية للتأويل. فهذه الأخيرة تستعمل لا لتقييم العمل فقط، ولكن لإقامة توافق بين أقسام النص «المتيسرة» أيضا.

يمكن إخضاع القراءات المختلفة والذاتية التي يتخذها القارىء خلال إقامته للتوافق لتنظيم نفس المعيار حتى تظهر وكأنها محكومة بنفس المعيار. وزيادة على ذلك فالمقابلة التي تفترضها هذه المعايير تضمن إطارا مرجعيا يحلل ماهو غير مألوف سهل الوصول إليه إن لم نقل سهل التحكم فيه. من الواضح إذا أن بقاء هذه المعايير بعد مدة طويلة من ظهورها راجع إلى الأسباب السالفة الذكر. ان مرجعا يمكن تطبيقه على أفعال الفهم وعلى بنية العمل، ويوفر المقاييس لتقييم ماكان غير مألون من قبل ويحضر أثناء عملية تجميع الأجزاء «المتوفرة» هو بالضرورة هبة من الطبيعة.

وإذا اتخذ التأويل لنفسه مهمة تبليغ معنى النص الأدبي فمن الواضح أنه لايمكن للنص نفسه أن يصوغ ذلك المعنى. ولكن نتساءل كيف يمكن للمعنى أن يعاش إذا كان موجودا في النص، وينتظر فقط ان يعرض في إطار مرجعي، كما يقول بذلك المعيار الكلاسيكي للتأويل ؟ لما كان المعنى ينتج عن عملية التحقيق أو التحيين فإنه على المؤول ألا ينتبه إلى النتيجة بقدر ما ينتبه إلى هذه العملية. ويجب أن يكون موضوعه هو كشف الغطاء عن الظروف التي تؤدي إلى آثار النص المختلفة والممكنة، عوض شرح العمل الأدبي. فإذا أبان النص عن إمكانياته، لن يسقط في فخ محاولة فرض معنى واحد على قارئه وكأنه التأويل الصحيح والأحسن. يقول ت.س. اليوت T.S.Eliot : على الناقد الا يجبر القارىء على تقبل معنى ما، والا يحكم على معنى بأنه أحسن أو أردأ من آخر : بل عليه فقط أن يوضح، وللقارىء حرية تكوين حكم لنفسه»[34] ويظهر كذلك من مختلف ردود الفعل للفن الحديث أو للأعمال الأدبية عبر العصور، أنه لم يعد بإمكان المؤول أن يدعي تعليم القارىء معنى النص، لأن النص لاوجود له بدون مساهمة ذاتية وسياق ما. وتحليل ما يحدث أثناء قراءة النص أكثر إفادة، لأن المرحلة التي يبدأ فيها النص في الكشف عن قدراته، فإن النص يحيا عند القارىء بتاريخيته حتى بالنسبة للمعنى البعيد. نستطيع أن نختبر ونفهم في القراءة أشياء لم تكن موجودة، من قبل ولا مألوفة عندنا. وهذه العملية العجيبة هي التي سنبحث فيها الآن.

---

(34) ت.س. اليوت. الغابة المقدسة T.S.Elmot, The sacred wood. (University Paperbacks, London, 1960), P.11.

نجد ملاحظة اليوت في مقال الناقد الكامل The perfect Critic الذي نشر في البداية سنة 1928.

دور المعرفة الخلفية
في «الإبداع» والتحليل

د. محمد مفتاح

1 ــ الخطان المتوازيان :

قد يعتقد بعض الناس أن العملية «الإبداعية» تختلف، من كل وجه، عن العملية التحليلية، باعتبار أن «الإبداع» موهبة ربانية خاصة بأشخاص معينين أو وساوس شيطانية تنفث في بعض الناس نفثا. وقد كانت هذه المعتقدات منتشرة في عصور سالفة في ثقافات إنسانية مختلفة، ومنها الثقافة العربية، إذ يوجد فيها إشارات كثيرة إلى تميز المبدع على غيره من الناس العاديين. وقد أحيت التيارات الرومانسية والرمزية واللاعقلانية تلك الآراء السالفة. فكان «المبدعون» في هذه التيارات يستعملون وسائل كثيرة لتنشيط خيالهم وللاندماج بشياطينهم حتى يُمِدُّوهُم بالبدع والغريب والعجيب.

واعتقد بعض الناس أن المحلل هو من حصل على معرفة موسوعيَّة مصاحبة بموهبة الذوق الذي يرشده إلى مكان الجمال وإلى بؤر القبح، والذوق والمعرفة بالإضافة إلى التجربة تجعل المحلل قادرا على أن يكشف عن أبعاد النَّصِّ وتقريبها إلى القراء الذين ليس لهم تلك المعرفة، وذلك الذوق وتلك التجربة، وقادرا على أن يوجه «المبدع» ويرشده.

وبناء على هذه المعتقدات، افترض وجود مسارين متوازيين لا يلتقيان : مسار المبدع، ومسار الناقد، لأن لكل منهما سبيله الخاص به، بل هناك من ظن أن العملية التحليلية الفكرية عملية تشويش على العمل الإبداعي لأنها تفرض عليه قيودها ومقاييسها مما يعوقه على الانطلاق الحر لارتياد آفاق جديدة كاشفة عن غياهب المجهول.

2 ــ التقاء المتوازيين :

على أن الدراسات النفسانية الجديدة المتجلية فيما يسمى بـ «علم النفس المعرفي»، و«الدراسات العلمية المعاصرة» مثل «الذكاء الاصطناعي» تقدم نظريات ومفاهيم تجعل «المبدع»

والمحلل خاضعين لنفس العمليات الذهنية التي تَحْكُمهُما معا. وتلك النظريات والمفاهيم هي : نظرية الأطر، والمدونات، والخطاطات، والسيناريوهات، والنماذج الذهنية. وقد تفرع عنها مفاهيم أخرى مثل المشهد و«الديكور» وغيرهما.

قبل أن نبين تحكم هذه الآليات في «المبدع» والمحلل معا يجدر أن نذكر ببعض النظريات والمفاهيم المشابهة والمساوقة لنضع كل نظرية أو مفهوم في سياقه وتقدير مدى إجرائيته حتى لا تختلط النظريات والمفاهيم والمقاربات مما سيؤدي في نهاية المطاف إلى نوع من التلفيق وتضبيب رؤى الفكر العربي الإسلامي الناشد الخروج من المتاهات التي يعيش فيها.

أ ــ نظرية التناص :

أول تلك النظريات ما أصبح معروفا ومتداولا بين الناس هي نظرية التناص. و«نواة هذه النظرية» موجودة في الآراء الانطباعية التي كان يدلي بها متلقو الآداب في مختلف الثقافات، ومنها الثقافة العربية، إذ يجد القارىء المتأدبين العرب ينوهون بدور الحفظ والرواية والتمرس بأساليب الفحول في تكوين الشعراء المجيدين الذين احتلوا مكانة مرموقة في الشعر العربي خاصة، كما انتبهوا إلى علاقة المماثلة والمشابهة بين الأشعار فوازنوا بينها ثم صاغوا مفاهيم للتعليل والتفسير مما كون بابا مهما في النقد العربي سمي بالسرقات التي احتلت حيزا مركزيا في الكتب البلاغية والنقدية.

لقد بقيت تلك المقاربة شائعة ومنتشرة بين المهتمين إلى أن جاءت نظرية التناص من الثقافة الغربية على أن نشأة هذه النظرية وتطويرها وتوظيفها لم يكن موحدا ووحيدا، مما تفرع عنه نزعتان متضادان ولكنهما متكاملتان. إحداهما أدبية وتتجلى في آثار «باختين» ومن تأثر به «ككريستيفا» و«بارث» في بداية أمره. فهؤلاء ينظرون، مع بعض الخلاف، إلى أن النص الأدبي هو إعادة **إنتاج وليس إبداعا محضا**، وإنما كل نص هو معضد أو قالب لنص آخر سابق عليه أو معاصر له، وإن غلبوا الوظيفة القلبية على ما سواها، لأن نظرية التناص نمت وترعرعت في خضم نزعة احتجاجية واعتراضية ساخرة من المتوارث في السياسة والثقافة. وثانيتهما فلسفية تتجلى في التفكيكية التي يمثلها «دريدا» و«بارت» في آخر أيامه و«بول دومن» و«هارتمن» وغير هؤلاء. فقد وظفت نظرية التناص لنسف بعض مقولات المركزية الأوروبية مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام ومقولة الحقيقة المطلقة التي يحتويها النص ويحيل عليها... وأثبتت أن أي نص هو عبارة عن نسيج من أصوات آتية من هنا وهناك : من الشعر ومن الكتب المقدسة ومن لغات الحياة اليومية... وأن أي نص يمكن أن يقرأ قراءات متعددة، وكان سندها النظري الثقافة القبالية اليهودية والفلسفات السوفسطائية والعدمية وبعض الممارسات الشَّعْبَوِيَّة. ونتيجة لهذا شاع شعار «موت المؤلف»، وانتشرت الدعوة إلى نسف كل مؤسسة، ومنها المؤسسات الأدبية، وبدون الدخول في التفاصيل، فإن هذه النزعة تقوم على منطق المفارقة

أو منطق الاحراج، فهي تَرْفُض تراث المركزية الأوربية ولكنها تقبل الفكر القبالي اليهودي بخلفياته الميثولوجية، وهي ترفض الإبداع وفي نفس الوقت تدعو إليه، وهي تنظر إلى النص باعتباره شتاتا وترفض المؤسسة، ومنها مؤسسة الجنس الأدبي.

من خلال هذه الإشارات نخرج بخلاصتين اثنتين، أولاهما متعلقة بمفهوم «الإبداع»، وثانيتهما رفض المطابقة بين نظرية التناص المعاصرة وبين مقاربة السرقات في الأدب العربي. فالخلاصة الأولى تلزمنا بمراجعة مفهوم «الإبداع» حتى لا يبقى مفهوما مجردا متعاليا على الزمان والمكان والأشخاص، ولربما كان الأولى أن يتحدث المحلل عن الإنتاج وإعادة الإنتاج. وتبني هذين المفهومين يقلل من مفهوم الإبداع المطلق الذي يفتح للمتافيزيقا وللاعقل وللمنقبية وللكرامية الباب على مصراعيه، فالنص الأدبي عبارة عن هدم وإعادة بناء بقصد غالبا، وليس صاحبه مسحورا أو مخمورا أو فاقدا للوعي يهذي كيفما يشاء له ويتفق، فإنتاج النص الأدبي إذن وإعادة إنتاجه معاناة وجهد وعرق أولا وهو موهبة فطرية ثانيا. فمفهوم الإبداع المطلق وليد التيارات. الرومانسية والرمزية والدادية والاتجاهات اللاعقلانية. إن استعمال مفهوم «الإبداع» يعبر عن موقف ما وقد يصادفه كثير من الصعوبات حينما يطلق على الثقافة العربية والثقافات العالمية الأخرى قبل العصور الحديثة والمعاصرة. فإذا ما تبنينا هذا المفهوم واستطعنا أن نستخلص مقاييس له، وهذا شيء صعب، وحاولنا أن نحاكم الآداب العربية الإسلامية في ضوئه فإن غالبيتها تصبح لاغية وغير ذات موضوع. فهذا المفهوم الذي نروج له هو وليد ذلك السياق الثقافي المشار إليه. وهو ليس مجمعا عليه في الآداب الغربية نفسها وقد تزداد نسبيته إذا ما نظر إليه من زاوية الموروث الأدبي العربي الإسلامي والخلفيات المتحكمة في ذلك الموروث. وليس ذلك بضائر للثقافة العربية الإسلامية إلا إذا حوكمت من قبل مفاهيم وتصورات ومسلمات المركزية الأوربية الحديثة والمعاصرة.

الخلاصة الثانية ذات طبيعة منهجية ألا وهي المطابقة بين الآراء في نظرية التناص الواردة من الغرب الناشئة في سياق اجتماعي وفلسفي وثقافي وسياسي خاص وبين آراء النقاد العرب في السرقات الأدبية التي وراءها خلفيات اجتماعية وجمالية وثقافية وسياسية خاصة. لذلك يجب على دارس النقد الأدبي العربي أن يعيرها كبير اهتمام حتى يؤطر عنصر السرقات الأدبية ضمن الشبكة التي يوجد فيها والتي يؤثر فيها وتتأثر به. وعليه فإنه من مجانبة الوعي التاريخي ومنطق التاريخ أن تقع الموازنة بين نشأة وتطور دراسات السرقات الأدبية في العصر العباسي وبين نظرية التناص التي هي وليدة القرن العشرين، فمفهوم السرقات استمر أدبيا وجماليا وأخلاقيا بناءا على محدداته. وأما نظرية التناص فهي أدبية وفلسفية يهدف الجانب الفلسفي منها إلى نَسْفِ بعض المبادىء التي قامت عليها العقلانية الأوربية الحديثة والمعاصرة. لذلك فإنه ينبغي أن لا يتخذ مفهوم الإنتاج وإعادة الإنتاج والهدم والبناء مطية وذريعة في ترسيخ

المفاهيم النقدية العباسية باعتبارها سبقت ما يوجد لدى الأوربيين. وليس في هذا الموقف دعوة إلى إعدام التراث النقدي الأدبي العربي الإسلامي لأن مثل هذه الدعوة غير مقبولة ومرفوضة من أساسها بل إنه يجب إحياء مصطلح النقد العربي بإعادة تحديده وتجريده من ظروفه المحايثة له وإعادة صياغته ثم إدماجه في شبكة مصطلحية تستطيع الوصف والتأويل والتفسير. وبهذه العمليات كلها يمكن أن يتحرك الناقد بسهولة ويسر في أرض الأدب العربي بدون خوف من التيه في بُنيَّات الطريق ومن خوف الحياة خارج التاريخ. كما أنه بهذه العمليات نفسها يقي ذاته من الارتماء في عباب التراث النقدي الأوربي والأمريكي وهو غير ماهر في السباحة مما يؤدي به إلى إغراق نفسه وإغراق غيره. ضبط السياق العام العلمي والايديولوجي والتأريخي للمفاهيم وضبط مساقها وموقعها في شبكتها عملية جوهرية لتقدم المعرفة التحليلية الأصيلة.

ب ـــ نظرية «بورس» :

يمكن أن يستخلص القارىء من الخلاصتين نتيجة وهي أن هناك اتجاها نحو التسليم بأن عملية «الإبداع» وعمليات الإنتاج وإعادة الإنتاج والهدم والبناء تنطلق من شيء ما أي من نواة أو من رحم أو ما أشبه مثل هذه المفاهيم. وهذه الوجهة من النظر هي ما أقام عليه تنظيره السيميائي المشهور «بورس» وصاغ عدة مفاهيم تؤكد ما أشار إليه التراث النقدي العالمي القديم، ومن تلك المفاهيم مفهومان أساسيان يعكسان بوضوح نظريته وهما : مفهوم المؤولة «Interpretant» ومفهوم السَّيرورة الدلالية اللامتناهية Semiosis، فالمؤولة تكون على مستوى المعجم وعلى مستوى القصيدة وعلى كل أصل وفرع، فالمرادف مؤولة والقصيدة الثانية التي تحاكي الأولى مؤولة، وكل ما يأتي بعد النواة مؤولة. وهكذا في عملية غير متناهية على مستوى الإمكان وفي عملية متناهية بمؤولة نهائية على مستوى النص، إن مفهومي المؤولة والسيرورة الدلالية اللامتناهية غابا عن النقد الأوربي وخصوصا الفرنسي منه إلا في السنوات الأخيرة في حين أنه يمكن عد هذين المفهومين موازيين لنظرية التناص. ولذلك فإنه ليس هناك ضير كبير في أن تعقد مشابهة بينهما ومقارنة لإدراك مدى التفاعل بينهما مع التفطن إلى اختلاف خلفياتهما الفلسفية والعلمية والسياسية. وقد لمح بعض المحللين أوجه الشبه بين الاتجاهين فمزج بينهما في صياغة نظرية موفقا بين السيميائيات الأوربية الحديثة ذات الأصل «الدوسوسوري» والسيميوطيقا الأنجلوسكسونية ذات الأصل «البورسي» وخير من قام بهذه العملية «رفاطير» وخصوصا في كتبه المتأخرة و«أمبرتوإيكو» في غالب كتبه.

وما يهمنا في سياقنا هذا هو أن السيميوطيقا «البورسية» هي من بين الأسس التي قامت عليها نظريات الذكاء الاصطناعي في وصف عملية الإنتاج والتلقي وتأويلها وتفسيرها وخصوصا استثمار مفهوم الفرض الاستكشافي.

ج ــ النظرية المعرفية :

حينما نصل إلى هذه المقاربة فإننا نجد ما كان متوازيا ــ توازي المحلل والمبدع ــ صار مندمجا لأن النظرية المعرفية التي ينطلق منها الذكاء الاصطناعي تتساءل عن كيفية اشتغال الذهن البشري وتفكير الكائنات الإنسانية، ومن خلال تلك التساؤلات وما أشبهها يمكن أن يستنتج أن مثل هذه المحاولات العلمية تهدف إلى اكتشاف آليات التفكير الإنسانية. بصفة عامة وليس الكشف عن تفكير كل إنسان على حدة لاثبات خصوصيته. وإذا ما صحت هذه الخلاصة فإنه لزاما أن يسلم بأن المحلل والمبدع تتحكم فيهما نفس الآليات. وتوضيحا لهذه المسلمة يمكن تقديم بعض تلك الآليات التي تضافر في صياغتها علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي.

ولنكتف بنظرية واحدة وهي الإطار. فالإطار يعرف بأنه «تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية وأحداث قالبية ملائمة لأوضاع خاصة». ومعنى هذا أن الذاكرة الإنسانية تحتوي على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات. ولتوضيح هذا، فإن المواضيع المثالية (من المثال) هي مثل «المدرسة»، فحينما يذكر مثل هذه الموضوعة تتداعى إلى الذهن البناية بأقسامها وما يلزم تلك الأقسام والمعلم والمدير والحراس.... وحينما يذكر المستشفى يتداعى إلى الذهن الدكتور مدير المستشفى والأطباء والممرضون والمرضى والدواء... وإذا ما أردنا التمثيل بميداننا نقول : حينما تذكر القصيدة المدحية النموذجية تتبادر إلى الأذهان الخطاطة التي ذكرها ابن قتيبة أو ما يقرب منها، وحينما تذكر قصيدة الاستنفار إلى الجهاد يحصل في ذهن القارىء المتمرس الشاعر والممدوح والتذكير بما وقع للأندلس من مآسٍ شاملة للطبيعة وللإنسان وللدين والتنبيه إلى ما فعله المسيحيون وما ينتظرهم من عقاب، ثم دعوة الشاعر الممدوح إلى جمع العدد والعدة لاعزاز الإسلام وإذلال الكفر، وقد ينهي الشاعر قصيدته بالثناء على نفسه وتنبيه الممدوح إلى قيمة شعره.

تنظيم المواضيع المثالية في الذاكرة على شكل بنيات ليس خاصا بما ضرب من الأمثلة ولكنه شامل لكل الأغراض الشعرية والفنون وضروب السلوك البشري. فالمعرفة السابقة المختزنة في الذاكرة أساس لإعادة إنتاجها أو إنتاج معرفة شبيهة بها، على أنه يجب التفريق بين مفهومين أساسيين هما : النموذج والإنجاز، فالنموذج هو الصورة الذهنية المثالية لقصيدة الاستنفار بكل عناصرها الضرورية والاختيارية، ولضبط مثل هذا النموذج يجب الاعتماد على أساس تحليل القصائد الاستنفارية لتحديد مختلف العناصر حتى يمكن الاتفاق على ذلك النموذج. وأما الانجاز فهو ما يتجلى في أية قصيدة استنفارية معينة إذ ليس المفروض فيها أن تكون نسخة طبق الأصل من النموذج.

معنى هذا أن بعض العناصر تغيب من الإنجاز في الآداب القديمة وأما في الآداب الحديثة والمعاصرة فقد تتغيب جل العناصر ولا يبقى منها إلا بعض المؤشرات التي تهدي، وقد يتساءل

حينئذ عما ملأ به «المبدع» إطاره، بل قد يظن أنه لم يتحرك ضمن إطار معين. ليس له ذلك وإنما كل ما فعله هو إدخال إطار في إطار بواسطة المماثلة والمشابهة. ولنبرهن على هذه الدعوة بما يلي : قد يتحدث نص قصصي عن غابة وأسود وذئاب وقنافذ وكائنات غريبة تضم بين أحشائها كائنات أخرى، ولكن ذلك النص قد يتحدث في أوله أو في أثنائه أو في آخره عن سيارة الأجرة. ما العلاقة بين (سيارة الأجرة) وبين ما تحدث عنه النص ؟ إن «سيارة الأجرة هي مؤشر لبناء إطار يحتويها وتكون أحد عناصره. وهذا الإطار لن يكون إلا المدينة أو الوسط الحضري بصفة عامة. وعليه فهناك بنيتان إحداهما الغابة وثانيتهما المدينة ولذلك يمكن إلحاق إحداهما بالأخرى عن طريق المماثلة والمشابهة.

إن الناص أو الماتن أو المنتج أو «المبدع» أو ما شئنا من الألفاظ تتحكم فيه أطر نموذجية مثالية وقد يخرج عنها أحيانا أو يخرقها ولكن قانوني المماثلة والمشابهة هما اللذان يسوغان ذلك الخروج وذلك الخرق.

إنَّ تلك الأطر بعناصرها الضرورية والاختيارية هي التي تتحكم في المحلل أو المؤول أو الناقد أو ما شئنا من الألفاظ أيضا. فحينما يذكر له المدرسة أو المستشفى أو القصيدة المدحية أو القصيدة الاستنفارية تتداعى إلى ذهنه تلك العناصر، وبمجرد ما يحدد هوية الموضوعة يبدأ بسحب من حساب بنك ذاكرته ما ادخره قبل للفهم والتأويل والتفسير. واعتبارا للنماذج المثالية التي تختزن في الذاكرة فإنه يستطيع أن يؤطر كل إنجاز ويحدد عناصره الضرورية والاختيارية وما تحقق منها وما تغيب، ولكن الغياب قد يقل وقد يكثر. ومهما كانت درجة الغياب فإنه يلجأ إلى توظيف مفاهيم إجرائية لملء أنواع الفراغ الموجودة في النص أو لربط العلائق بين بنيته، والمفاهيم هي : الاستدلال بالغياب أو (الاستصحاب)، والاستدلال العادي، والفرض الاستكشافي، فحينما يسمع المرء كلمة «إنسان» فإنه يفترض أن له رجلين وعينين ويدين ورأساً وكل ما يتكون منه الإنسان من جوارح ومؤهلات إلى أن يثبت عكس ما يفترضه، وعلى سبيل المشابهة فإن المتأدب المختص حينما تذكر له قصيدة الاستنفار يَفْترض كل عناصرها الضرورية والاختيارية إلى أن يثبت العكس. فكما أن الطبيب قد يلجأ إلى معالجة الإنسان المريض مفترضا فيه إنسانا شبيها بالسوي فكذلك المحلل لقصيدة الاستنفار فإنه يلجأ إلى ملْء ثغراتها إذا ما كانت بعض عناصرها مبتورة قصدا أو بغير قصد. وأما الفرض الاستكشافي فإن المحلل يلجأ إليه في النصوص المعماة أو التي تدخل إطارا في إطار لأسباب مختلفة، فقد ينطلق من مؤشر لبناء فرضية للقراءة، فإذا ما اعتقد أنه وفق فذلك وإذا كانت الأخرى فإنه يعيد صياغة فرض استكشافي آخر.

إن المحلل في الحالتين كلتيهما يجتهد لبناء إطار مشترك بينه وبين «المبدع»، على أن مقاربة الذكاء الاصطناعي تؤدي إلى عدة اشكالات، ولتبيانها نسوق ما يلي : إذا كان المبدع ينطلق

من نواة معينة يقوم بتشعيبها إلى عقد أو إلى تمفصلات يجمد بعضها ويشعب بعضا آخر منها، وإذا كان المحلل يتابع ما قام به «المبدع» محاولا تبيان ما فعله من تمفصلات وكاشفا عن آلياتها التي تمت بها فإن سؤالا قد يطرح بالشكل التالي : إذا كانت تنمية النواة بهذا الشكل فلماذا يختلف تشعيب «مبدع» عن «مبدع» وتأويل محلل عن محلل آخر ؟ أو ليس من المتعين أن يخضع «المبدع» والمحلل لقانون عام وأن يسيرا في طريق واحد كأنهما حواسيب مما يجعل للبشرية إبداعا آليا وفهما آليا مما يوحد الفهم ويوفر المجهود وينبذ الخلافات ؟!.

إن منافاة هذا المطلب لبعض المكونات البشرية هو الذي جعل بعض الباحثين في ميدان الذكاء الاصطناعي وفي تطبيقاته على اللغة الطبيعية وتحليل الأقاصيص وبعض الباحثين في نظريات التلقي وخصوصا ما تفرع عنها مما يمكن تسميته بالبنائية أو التوليفية يضعون مفاهيم جديدة تراعي مطلبين أساسيين في أي سلوك إنساني وهما الخيال والواقع.

إذا كانت مفاهيم الذكاء الاصطناعي تعتمد على الترابط والتداعي فإنها حينئذ تعتمد على قسط كبير من الخيال مما يجعل المبدع يتصرف بحذف عناصر أو إضافة عناصر جديدة أو إدخال إطار في إطار لا يمكن إثبات العلاقة بينهما أحيانا إلا بعملية بناء عسيرة، فإطار واحد يمكن أن يتناول بكيفيات مختلفة تبعا لمسار الخيال والوجهة التي توخاها والأهداف التي قصد إليها، «فمدرسة» مثلا يمكن أن يتناولها «مبدع» ما مبينا وظائفها الأساسية التي خلقت من أجلها وقد يقلب مبدع آخر وظائفها تهكما وسخرية... ولهذا وضع بعض الباحثين مفهوم «الشبكة» المنظمة في الذاكرة. وتوضيح ذلك أن المبدع حينما يختار وجهة ما فإن خياله يتجه نحو شبكة معينة لخلق معان إيحائية تعطي ضفافا للنص وتجعل المحلل يبني شبكة منظمة من القراءات. إن شبكة المعاني الايحائية تعتمد على شبكة الخيال المنظمة وهذه تعتمد على شبكة الذاكرة المنظمة، فالذاكرة إذن هي أساس الخيال وهي أساس توجيهه. إن الذاكرة لا تنتج إلا خطاطات فاقدة للحياة ترضي المنطقي والرياضي والإعلامي ولكنها لا تستفز العواطف والأحاسيس، وإذا كان الخيال يطلقها من رباط العقل المطلق فإن عليه أن يتوجه نحو أهداف تجد مستندها في الذاكرة وعلى المحلل أن يراعي هذه الشبكات جميعها ليكون تحليله خصبا ومجديا، فبدون الكشف عن الشبكات جميعها وآليات اشتغالها فإنه لن يصل إلى جوهر النص الأدبي وإنما قد يشتغل على هامشه وبجانبه.

«المبدع» محكوم بحل المشكل الذي طرحه، فكل عمله موجه نحو حل مشكل ما، كما أن المحلل محكوم بحل المشكل وبمنطق النص ولكن هل يتطابق الطرحان والمنطقان ؟ ليس من السهولة الإجابة عن مثل هذا السؤال لأنه يطرح مشاكل معقدة مثل أسباب اختلاف الناس، علاقتهم بالواقع، ماهية الواقع. على أن هناك بعض النظريات الفلسفية والتأويلية حاولت الإجابة، ما استطاعت، عن بعض هذه المشاكل، ومنها نظرية الذكاء الاصطناعي، ونظرية

التلقي، ووليدتها التوليفية، ونظريات أخرى. على أن ما نريد أن ننبه إليه وهو تداخل نظرية الذكاء الاصطناعي مع نظرية التلقي وخصوصا نظرية «أيسر» كما يتجلى في المفاهيم التالية : مفهوم الانتظار ومفهوم ملء الثغرات وضروب البياض التي يحتوي عليها نص ما والمعرفة الخلفية ولكنهما يختلفان من حيث إن نظرية الذكاء الاصناعي وخصوصا في صياغاتها الأولى هي وضعية محض ومن حيث إن نظرية التلقي والتوليفية هما وليدتا الفلسفة الألمانية المثالية التي تفسح مجالا للذاتية والمحيطية والجسم وتفاعلها في صياغة إدراك متميز إن على مستوى الفرد وإن على مستوى المجموعة مما يجعل تجربة شخص ما تختلف عن تجربة شخص آخر وأمة تختلفة عن أمة أخرى. وهم يعتمدون في دراستهم هذه على نزعة ظاهرتية معززة بدراسات عصبية فيزيولوجية. إن الفلسفة الألمانية وما تولد عنها من مقاربات أدبية تجعل للتجربة الشخصية دورا بارزا في «الإبداع» والتلقي : «عالم الملاحظ هو عالم تجربته». ولكن تلك التجربة تستند على معايير ومقاييس تضمن إجماعا وتذاوتا ؛ ومع كل ذلك، فإن هناك تداخلا أكيدا وتفاعلا واضحا يمكن للباحث المنتبه أن يرصده، فنظرية التلقي أو بعض تياراتها على الأصح يفرق بين نوعين من المعرفة : المعرفة الأنطولوجية والمعرفة التجريبية، فالمعرفة الأنطولوجية هي معرفة العالم المصوغ في مفاهيم ضمن خطاطات وأطر، وأما المعرفة التجريبية فهي معرفة إجرائية محددة بأعمال الفرد ونشاطه.

إذا كان «عالم الملاحظ هو عالم تجربته»، فإن نتيجة هذه القولة أن كل معنى نص يبنى بناءا. وأن كل محلل يمكن أن يقرأه قراءة خاصة به. ومؤدى هذا إذا ما دفعنا به إلى أقصاه فإنه يخرق الاجماع ولا يحقق التذاوت، ولكن الأمر ليس بهذا الشكل. فإذا ما كان الناس متشابهين من الناحية البيولوجية وخاضعين لنفس العمليات الاجتماعية فإنه لابد من تحقيق الاجماع والتذاوت بل والانطلاق من أرضية مشتركة. ورغم كل هذا، فالنص يقْدحُ زناد التأويل وحينما يبدأ التأويل يكون ديناميته الخاصة به تبعا لعواطف المتلقي ومعرفته ومشاغله وأهدافه وكفاياته، وللتمثيل الذاتي ولمراعاة المتلقين ولقيود ظروف التلقي. إن المحلل والمبدع تتحكم فيهما الظروف الاجتماعية ومواضعات الجنس الأدبي وقواعد اللغة ولكنهما قد يختلفان في المقاصد والغايات والمعرفة المنشطة ودرجة الوعي، وعلى أساس هذا الخلاف فإن التمثيل الذهني للكاتب والمحلل يشترك ويختلف وهذا الاشتراك والاختلاف هو التوليف بين المطلق والنسبي.

3 ـــ نحو مقاييس «للإبداع» والتحليل :

هناك من يذهب إلى أن النص يحتوي على معناه ودلالاته وكل ما يفعله المحلل هو أن يكشف عنهما ويقربهما للقارىء مما يجعل دور المحلل سلبيا وهناك من يذهب مع نظرية بنائية متطرفة تفسح المجال للمحلل ليسقط على النص ما يشاء له ويحلو من معتقداته وأوهامه ومقاصده

وغاياته. فالمبدع يخضع للقيود ويفسح المجال لخياله لإبداع نصه والمحلل يخضع للقيود أيضا ويفسح المجال لخياله ليتفاعل مع النص ويتجاوز منطوقه إلى مفهومه ويملأ الثغرات التي يحتوي عليها النص بطريق أنواع الاستدلال. «فالمبدع» مدفوع بالطبيعة البشرية والخصائص اللغوية وجنس النص والسياق، والمحلل محكوم بنفس الاكراهات ولكن لكل من المحلل والمبدع تجربة خاصة تجعل كلا منهما يسير في مسار معين. إن «المبدع» والمحلل مسيران من قبل المعرفة الخلفية المختزنة في الذاكرة المتصرف فيها من قبل الخيال.

ملاحظات :

ـــ ينظر كتابنا : «مجهول البيان» دار طبقال، المغرب، 1990.

- See Poetics 16 (1987), Reader Response, Esp. Margaret Kantz, «Toward a Pedagogically useful Theory», PP. 155-168.
- Siegfried J. Schmidt, «On The construction of fiction and The invention of Fact» in Poetics 18 (1989), PP. 319-355.
- Pierre Maranda «Vers une Semiotique de l'intelligence artificielle». in Degrès N° 62, 1990, PP. 1-16.

المناهج الفلسفية

تأليف الدكتور **الطاهر وَعْزيز**، المْركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء 1990.

* * *

مدخل لفلسفة جاك دريدا

تأليف **سان كوفمان ـــ روجي لابورت**، ترجمة إدريس كثير ـــ عزالدين الخطابي، إفريقيا الشرق، الدارالبيضاء 1991.

تطبيقات

مستويات التلقي
القصة القصيرة نموذجاً

د. حميد لحمداني

كلية الآداب ــ فاس

تمهيد نظري :

لابد من تحديد الموقع الفعلي الذي تحتله هذه الدراسة في حقل جمالية التلقي الواسع، فهي تبدو مستوحية لتفاعلية «إيزر» وإن كانت تتجنب في نفس الوقت ذلك الطابع التجريدي الذي يغلب عليه، فلا تأخذ إذن بمفهوم «القارىء الضمني» بل تتعامل مع القارىء الفعلي الموجود في الواقع. وهذا يعني أنها تستفيد في نفس الوقت من قارىء «ياوس»، لكن في لحظة من لحظات تحققاته التاريخية الفردية المحددة، تلك التي ألمح إليها إيزر كذلك دون أن يتعامل معها(*) وإذا كانت الدراسة تأخذ من ياوس آهتمامه المباشر بالقراء الفعليين فإنها لا تذهب بعيداً مع تاريخيته ذات الطابع الشمولي، بل تقتطع من التاريخ الطويل للقراءات لحظة معينة، لسبب أساسي هو أن النص الذي نتعامل معه نص حديث، ولأن الدراسة تريد أن تعاين لحظة محددة من لحظات اشتغال فعل القراءة لدى مجموعة من الطلبة المتخصصين في النقد لمحاولة تحديد مستويات التلقي عندهم. وهذا لا يعني أن النص المختار للتطبيق غير قابل لقراءةٍ تاريخية للقراءات، فهناك تراكم فعلي في هذا المجال، وربما كان الطابع التزامني الذي يهيمن على بعض الأعمال المنتمية لحقل جمالية التلقي هو الذي يوجه دراستنا أكثر من غيره في هذه اللحظة من البحث، دون الابتعاد كثيراً عن المؤثرات السيكولوجية؛ وخاصة مَا لَهُ علاقة بعلم النفس التجريبي.

في سياق قراءتنا لمجموعة أحاديث ومحاضرات إذاعية لكلود ليفي ستراوس تُرْجِمَتْ ونشرت بالعربية سنة 1985، استوقفتنا ملاحظة شديدة الأهمية : فَتَحْت عنوان : «التفكير

(*) إلرود إبش : «التلقي الأدبي». ترجمة محمد برادة، انظر هذا العدد نفسه من مجلة دراسات سيميائية، وقد اطلعنا على المقال مخطوطاً قبل نشره.

البدائي والعقل المتحضر» حاول هذا العالم أن يوضح الفرق الجوهري بين التفكير الأسطوري والتفكير العلمي، فرأى أن الأول ينطلق من وَهْمٍ معرفي كُلِّي يُفرغ في هذا الوعي كل الظواهر لتَجد تفسيرها فيه، «وهذه طريقة في التفكير تنص على أنك إذا لم تفهم كل شيء فليس بوسعك تفسير أيِّ شيء»[1]، فالفهم الوهمي الكُلي للعالم هو شرط الفهم الجزئي للظواهر كلٌّ منها على حدة. على أن التفكير العلمي لا يبدو شديد الاهتمام بالفهم الكلّي، فهو يتجه نحو إعطاء تفسير لظواهر محدودة واعتماد الإجراء كأساس في هذا التفسير[2]، وإن كان هدفه البعيد يبقى دائماً هو هذا الفهم الكلِّي.

هناك علاقة ما خفية بين الموقف الأسطوري من العالم والكون، وبين التفسير أو التأمل الانطباعي والاديولوجي (بالمعنى السياسي)، فالقارىء الانطباعي المعتد بنفسه وبذوقه ينظر إلى إمكانياته الذاتية في الفهم والتذوق نظرة فيها كثير من الثقة، وربما بعض من التقديس. كتب الناقد العربي طه حسين يقول في كتابه في الأدب الجاهلي : «فمهما أحاول أن أكون عالماً، ومهما أحاول أن أكون «موضوعياً» — إن صح هذا التعبير — فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلاّ إذا لاءمت نفسي ووافقت عاطفتي وهواي ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص»[3]. هناك إذن «معرفة باطنية، وطاقة تذوقية كامنة في الذات تفرض نفسها من أعلى على النص، وأحكامها لا تُناقش كما أنه ليس لنا أن ننكرها أو نقبلها، بل أن ننصت إليها فقط :

«وإذن فليس عليك أن تقبل ما أقوله وليس لك أيضاً أن تُنكره، وإنما لك أن تنظر فيه، فإذا وافق هواك فذاك وإن لم يوافق هواك فلك ذوقك الخاص»[4].

«أسطورية» التأمل الذاتي إذن في النصوص الابداعية تأتي من غموض المرجع والاحالات، لا من وهمية التصورات، لأن التفكير الأسطوري الفعلي يصرح بنموذجه الكوني الوهمي بينما يحيل القارىء الانطباعي على ميكانزمات غامضة للتفاعل الذاتي لا يعرف هو نفسه عنها شيئا ولا يريدنا أن نعرف عنها أي شيء.

وأعتقد أن التأمل الانطباعي كنقد أو قراءة قائمة بذاتها ومُوَصِّلة لحقيقة ذاتية هو أكثر انماط التفكير في الموضوعات الخارجية وَهْمية، لأن سندَهُ نقطة مجهولة في الذات ونتائجه

---

(1) كلود ليفي ستراوس : الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون، ط : 2، 1986 البيضاء، ص 17.

(2) نفسه، ص 17.

(3) د. طه حسين : في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط : 10، 1969، ص 51.

(4) المرجع السابق، ص 51.

ذاتية أيضاً، في حين أن التفكير الأسطوري له سند نظري، ويعْلِنُ عن منظومته العلائقية الوهمية التي هي إذن مرجع واضح يمكن أن نعود إليه لنحاكم به كل من يفكر أسطوريا، بحيث نستطيع أن نناقشه ونقول له أخطأت أو أصبت، بينما لا نستطيع أن نقول ذلك لمتذوق عنيد يرفض عقلنة ميكانزمات تذوقه في ضوء علم النفس الحديث على سبيل المثال[5].

ولعل القراءة الاديولوجية (بالمعنى الضيق) أو العقائدية، هي أكثر تشابها مع الفهم الأسطوري للعالم من القراءة التذوقية، لأنهما معاً يحيلان على عالم يهيمن فيه الوهم أكثر من الحقيقة[6]، وكلاهما له غاية براغماتية ؛ الأول تسخير العالم والثاني تسخير الناس من خلال فرض رؤية واحدة، وجعل جميع الظواهر دالة على هذه الرؤية ودليلاً على صحتها. ماذا يفعل الناقد/ أو القارىء الاديولوجي بالنص الأدبي ؟ إنه يعيد تنظيمه من جديد، أو هو يختزل عناصره ويقدمها على أنها معبرة عن حقيقته العميقة، في حين أنها ــ بالتحديد ــ معبرة عن مقاصد القراءة.

أما التفكير العلمي فلا تماثله إلاّ قراءة موضوعية، ومن السهل الحديث عن القراءة الموضوعية، لكن من العسير تحديد ماذا يقصد بها ؟ وكيف نميزها عن القراءة الذاتية ؟. تأتي هذه الصعوبة من كون أن كل قراءة تقدم نفسها من خلال نظام من العلاقات[7]. لكن الفرق كامن في كثرة الثغرات المنطقية في نظام القراءة الذاتية، لأن الموضوع لا تؤخذ جميع عناصره بعين الاعتبار، بينما تميل القراءة العلمية أو ينبغي لها أن تميل إلى وضع نظام منطقي محكم تراعى فيه جميع عناصر الموضوع، بحيث لا يفلت أي عنصر أساسي من الرّؤية. لا نتحدث هنا عن قراءةٍ علمية بنفس دقة العلوم البحتة، ولكن عن شكل من القراءة قريب من ذلك كثيراً، وجميع القراءات التي تسلحت بالعلوم اللسانية والمنطقية كانت تقارب هذا المستوى، أي مستوى شمولية التحليل وليس كلية التصور المسبق. ولا يتم الوصول إلى هذه الشمولية إلاّ بفضل قراءة حوارية مع النص غايتها الوصول إلى المعرفة لا إلى تأكيد معرفة مُحصَّلة سلفاً في الذهن.

أشار «ياوس» إلى أن «بارت» اهتم بالطابع الانعزالي (Caractère insulaire) للقراءة الوحدانية Solitaire وإلى فوضوية المتعة الجمالية، ولكنه أهمل الحوار بين القارىء والنص..

---

(5) انظر التمييز بين مستويات القراء والقراءات : Jonathan Culler : Prolegomena to a Theorie of Reading. in - The Reader in the text. P.U.P. 1980. P : 53.

(6) انظر عبد الله العروي : مفهوم الاديولوجيا، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط : 1، 1983، ص 27.
وانظر أيضا : Pierre Ansart : Les idiologies politiques P.U.F. 1974. P : 109
وأيضاً : Goldmann : Le dieu caché. Gallimard. 1979. P : 26-27

(7) كلود ليفي ستراوس : الأسطورة والمعنى، مرجع سابق، ص 14.

وألمح ياوس إلى أن قراءة المتعة تهتم بالبنيات الصغرى في حين أن القراءة الحوارية تراعي البنية الكبرى[8]. وكل معالجة علمية لموضوع تلقي النص الأدبي لا تحدد منذ البداية مستويات واستراتجيات التلقي تصادف في طريقها بدون أدنى شك مشاكل لا حصر لها، لأننا عندما نتحدث عن المتلقي، كمقولة عامة نسوِّي بين القارىء الهاوي والمتذوق الناقد[9] وعالِمِ الأدَبِ والاديولوجيِّ والباحث الاستمولوجي في معرفة المعرفة، مع أن ردود الأفعال، والفعاليات الذهنية التي يجريها كل واحد من هؤلاء تختلف اختلافاً كبيراً بين حالة وحالة، فضلا عن مستوى خبرة وثقافة كل واحد منهم. ومن الأكيد أن الفعاليات الذهنية التي تحدث عنها د. محمد مفتاح في سياق كلامه عن نظرية الإطار[10] يختلف الوعي بها من طرف أصحابها أي المتلقين للنصوص[11]. فغالباً ما يلجأ متذوق الأدب إلى الاندماج بالنص في شبه حالة لا واعية بما يجري في ذهنه، بينما تصاحبُ عملية التلقي لدى الناقد المتمرس أشكال من الوعي تتجلى في التحليل والتعليل وتقديم بناءٍ أو أبنية منطقية اعتماداً على معطيات النصوص ذاتها. وإذا جازت المقارنة بين الناقد والمبدع، فإنها ستكون بين الناقد المتذوق والمبدع أكثر مما هي موجودة بين المبدع وعالم الأدب أو الباحث الابستمولوجي في الأدب.

لقد وُجِّهَ اعتراضٌ إلى النَّقد بأنه لا يختلفُ في شيء عن الإبداع الذي له مقاصد إديولوجية، فالنقد هو أيضاً اديولوجيا[12]، ولذلك ليس للناقد حقٌّ في أن يحاسب الإبداع، فهما على قدم المساواة. ولقد كنت شخصيا ألح دائماً على أن النقد ليس قراءة عادية أو تلق عادي، خصوصاً إذا كان الناقد جاداً في مهمته. ولربما يميل بي الاعتقاد الآن إلى ضرورة أن تكون هناك سلطة ما معرفية يمارسها الناقد بخصوص مهنته الهادفة إلى المعرفة، تكون موازية تماماً لسلطة الكاتب في مجال الابداع. ولاشك أن الناقد سيبخس نفسه عندما يكتفي بالتعبير عن ذوقه لا غير، لأنه سيسوي عندئذ نفسه بأي قارىء عادي يدعي القدرة على «النقد» وقصة الناقد العربي القديم خلف الأحمر دالة في هذا المجال.

لقد ميَّزتِ نظرية الجشطلت في منظورها المعرفي بين نوعين من المعرفة.

---

(8) Hans Robert Jauss : La jouissance esthétique Poétique N° 39. Sept. 1979. P : 268

(9) انظر المقدمة التي كتبها ميشال ريمون تحت عنوان : القراءة البريئة والقراءة النقدية في كتابه : Le Roman. A. Colin. 1988. P : 5-11

(10) انظر مقاله دور المعرفة الخلفية في الابداع والتحليل، مقال مرقون على الآلة، ص 7.

(11) نفسه، ص 12، وخاصة الإشارة في هذه الصفحة إلى الاختلاف في درجة الوعي.

(12) حدث ذلك على سبيل المثال في بعض التدخلات خلال ندوة لتكريم عبد الكريم غلاب، المعروف بأطروحته الاديولوجية من خلال أعماله الروائية، نظمت الندوة من طرف اتحاد كتاب المغرب، أيام 26/25/24 ماي 1991.

ــ المعرفة الحدسية.

ــ المعرفة الذهنية أو الفكرية.

وتحدث رودولف أرنهايم في هذا الإطار عن خصائص المعرفة الحدسية حيث تتفاعل في مجال إدراك المتلقى عديد من القوى، لكن بصورة حرة «كما يحدث مثلاً عندما يحاول شخص ما فهم أو تفهم لوحة تشكيلية، إنه يحيط نظرياً بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة ويدرك المكونات المختلفة لهذه اللوحة من أشكال وألوان وعلاقات مختلفة. هذه المكونات تمارس تأثيراتها الإدراكية على بعضها البعض بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلّي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة[13].ونفس الأمر يمكن قوله بالنسبة للأعمال الإبداعية الأخرى كالموسيقى والرواية والقصة القصيرة والمسرح والشعر»[14].

وأهم شيء تتميز به هذه المعرفة هو أنها تَحْدُث، كما أكد أرنهايم، تحت أدنى مستوى الشعور[15]، وهو ما شدد عليه سابقاً، وليس من الضروري أن يكون الشكل الكلي الذي يتكون لدى المتلقى مطابقاً للنص، فهذه المسألة مرهونة بطبيعة الخطاطة (Le shémas) الخاصة بالمتلقى[16].

أما بالنسبة للمعرفة الذهنية أو الفكرية، فهي تبتدىء من تفتيت العمل الابداعي إلى عناصره الجزئية وبعد ذلك تَفْحَصُ العلاقات الموجودة بين هذه العناصر وتدمجها من جديد في وحدة كلية[17].

ومع ذلك لا يكفي التمييز فقط بين هاذين المستويين من المعرفة ؛ فهناك معرفة نفعية تقع بينهما، وغايتها لا تكون هي التذوق الجمالي أو المتعة. كما أنها ليست غاية ذهنية أو فكرية معرفية، بل تهدف إلى تبرير مصلحة (مُبَطَّنة) تُشغِّل منطقاً صُوريا يُزيّنُ طروحات اديولوجية أو عقائدية.

وهناك معرفة رابعة، وهي أرق أنواع المعرفة، لأنها تتأمل في مستويات المعرفة، وتحاول أن تتعرف على الفروق الموجودة بينها وكذا الأبعاد المستقبلية للتأمل في الظواهر الإبداعية، وهذه هي المعرفة الابستمولوجية إنها تَأَمُّلٌ في الكائن والممكن.

(13) نلاحظ هنا الاختلاف بين هذا التفسير في نظرية الجشطلت وبين ميكانزم المتعة الجمالية عند رولند بارت ــ كما تمت الإشارة ــ، فبارت يركز على الجزئيات لا الكليات.

(14) مجموعة من الباحثين : دراسات نفسية في التذوق الفني، مكتبة غريب، 1989، ص 42.

(15) المرجع السابق، ص 42.

(16) انظر كيف استخدم مفهوم الخطاطة في علم النفس التجريبي عند «Barlett» : Michel Fayol : Le recit et sa construction, une approche de psycologie cognitive. Neuchatel. Paris 1985. P : 38.

(17) دراسات نفسية في التذوق الفني (مرجع مذكور) ص 43.

ويمكننا أن نلخص مستويات المعرفة التي تعرضنا لها حتى الآن مع وضع ما يقابلها من مستويات القراءة :

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفة الحدسية	قراءة حدسية	التذوق، المتعة
المعرفة الاديولوجية	قراءة اديولوجية	المنفعة
المعرفة الذهنية أو الفكرية	قراءة معرفية	التحليل
المعرفة الابستمولوجية	قراءة منهاجية	التأمل، المقارنة، وإدراك الأبعاد

ولا ينبغي الاعتقاد بأن هذه القراءات هي جزر متباعدة، بحيث لا يمكن أن تلتقي أو تتداخل فيما بينها، فالقراءة المعرفية قد لا تستغني عن القراءة الحدسية، ولكن حدس الناقد ليس في مستوى حدس القارىء العادي أو حدس دارس الأدب المتهيب من المناهج ومن كل معرفة مُنظمة ؛ هناك إذن التقاء ممكن بين جميع هذه المستويات وإن كان التمييز بينها تفرضه هيمنة إحداها في كل مستوى من مستويات تلقي النص الأدبي.

من الملاحظ أن مستويات التلقي المشار إليها تَرْسُم، عند الانتقال من القراءة الحدسية إلى القراءة المنهاجية، خطّاً تصاعديا يمثِّل رُقيا معرفيا، هو في الواقع نفسُ مؤشر التطور الحاصل في مستويات تطور المعرفة الإنسانية، إذا نحن اعتبرنا المعرفة الحدسية مرتبطة تاريخيا بأشكال المعرفة الأسطورية والدينية. ومن الطبيعي أن تُمارِسَ كلُّ أشكال المعرفة في التاريخ حضورها المتفاوت في القراءات الحالية على اختلاف مستوياتها، وإن كان من السهل ملاحظة أن سهم التطور يشير إلى أن المعرفة تتجه إلى الأمام نحو العلم وكذلك نحو التأمل الشمولي في الامكانيات المتاحة للفهم (= التحليل) والتأويل.

ما الذي يجعل لمجموع القراءات المشار إليها مشروعية الحضور جنبا إلى جنب في عصرنا ؟ وما الذي يجعل من المتعذر حصول معرفة تامة بالنص الأدبي ؟

النص الأدبي ــ وهو القصة القصيرة بالنسبة للحالة التي ندرسها في هذا البحث ــ ليس مادة خاضعة بسهولة للفهم والتأويل، لسبب جوهري وهو ما يشهده من التحام ضروري بين العناصر الواقعية والعناصر الخيالية. النص القصصي ليس نصّاً تواصليا بالمعنى المألوف، انه على الأصح يولد امكانيات متعددة للتواصل أثناء القراءة، بفعل علاقاته الداخلية وطاقته

الكبرى في مجال التدليل[18]. وبحكم أنه يعيش في الماضي والحاضر والمستقبل محافظا في ذات الوقت دائماً على طاقته التدليلية فإنه يكون معرضاً على الدوام لتعددية القراءات.

هذا ما جعل ولفكان إيزر يهتم بأفكار كاسيرر المتصلة بهذا الموضوع، يرى كاسيرر أن الخطاب التخييلي هو تمثيل للغة. والنظام الرمزي المقترح من طرف هذا الخطاب يصبح تمثيلاً لعملية الترميز نفسها، إنه لا يقدم رسالة تم تحميله بها ولكنه يقدم ما يتولد تلقائياً في ذاته من الدلالات، لأن له طبيعة استبطانية ذاتية (Autoreflexif)، وهو يقدم للقراء في ذاته وللتو شروط فهمه، من خلال خلق عالم تخييلي، لا يقترح نفسه من خارج النص (أي من الواقع)، بل يتولد في عالمه الرمزي ذاته[19]. وتأتي إمكانية تعدد التحليل أو أشكال التلقي من طبيعة التمثيل نفسه، لأنه، في نظر كاسيرر بمثابة «حدس كلّي» يقدم ذاته إلينا مثل «كلٍّ» موضوعي ممتلىء بالمعنى الموضوعي[20]، فضلا عن أن كل محتوى للوعي هو ذو طبيعة **علائقية** ؛ بحيث لا يمكن إدراك محتوى ما دون إدراك المحتويات الأخرى النقيضة أو المخالفة[21]. وفي عالم القصة بالتحديد تتعقد العلاقات بين الأشياء والمفاهيم المتعارضة بفعل التمثيل والترميز، بل إنها تحضر في حلبة واحدة وربما على قدم المساواة، مما يخلق بالضرورة امكانيات متعددة للقراءة، مع العلم أن القراء أيضاً يختلفون — كما أشرنا — في منطلقاتهم وتصوراتهم، كما أن لكل منهم ديناميته الخاصة في التعامل مع النص، وكذا مستواه في التلقي.

وَرَغْم أنَّ الأبحاث التي جرت في إطار علم النفس التجريبي بخصوص فعاليات تلقي القصة، كانت تركز على عملية التذكر، فإنها كانت شديدة الفائدة بالنسبة لإضاءة مشاكل القراءة.

فقد تم التوصل إلى أن النص القصصي، وإن كان يمتلك بنية مجردة أساسية يشترك في إدراكها واختزانها جميع القراء، إلاّ أنه يحتوي أيضاً على عناصر قابلة على الدوام لأن يتصرف فيها المتلقي إما بالحذف أو التغيير، وهذا يعني سيكولوجيا أن رغبات وخُطاطات القراء تقوم بدور إعادة تنظيم النص لجعله منسجماً مع الذات القارئة.

ليست القراءة إذن معطى تجريدياً عامّاً يمكن الحديث عنه كفعالية واحدة منسجمة في

---

(18) ركز روبير كروسمان على مسألة التدليل التي تتولد في النص بفعل الطاقة التخيلية، مما يؤدي بالقارىء إلى نقل الصور إلى مجال تصوراته الخاصة، وتوليد المعاني المتعددة للصورة الواحدة.

Robert Crosman : Do Readers make Meaning in - The Reader in the text. Edited by Susan R. Suleiman. P.U.P. 1980. P : 152-153.

(19) Wolfgang Irer : La fiction en effet. Poétique : 39. Sept. 1979. P : 278

(20) مارسيلو داسكال . الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة، ترجمة لحمداني، العمري، طنكول، الولي، حنون، افريقيا الشرق 1987، ص 63.

(21) نفس المرجع، ص 64.

كل زمانٍ ومكان ولدى كل الأشخاص. فلابد من مراعاة مستويات القراء ومستويات معارفهم وخبراتهم. والقراءة بهذا المعنى أيضاً تفاعل دينامي بين معطيات النص والخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود أفعاله.

اختبـار القـراءة :

إن اختبار كل الأفكار المقدمة سلفاً، لا يتم إلاّ في نطاق قراءة منهاجية وتجريبية لها بعد ابستيمولوجي. ولا يمكن تحقيق ذلك أيضاً إلاّ بالانتقال إلى التعامل مباشرة مع أنماط القراء الفعليين، ونظراً لصعوبة تجميع عينة من القراء تستجيبُ بسهولة لذلك التقسيم الذي وضعناه لمستويات القراءة سابقاً. فإننا اكتفينا بإجراء اختبارنا على مجموعة من طلبة السلك الثالث اختاروا تخصص النقد الحديث. ولعل اعتراضاً تلقائياً يستوقفنا هنا منذ البداية، ذلك أن عينة القراء هذه تنتمي كلها إلى مستوى من المعرفة يوحدها سلفاً، لكن المسألة مع ذلك ليست بهذه البساطة ؛ فهناك عوامل فردية كثيرة تولد فروقاً جوهرية حتى بين أفراد هذه العينة نفسها كما سيؤكد لنا الاختبار ذاته، هذا فضلاً عن أننا أكدنا أن جميع مستويات القراءة لها قابلية التعايش حتى لدى فرد واحد. وعلى العموم فبامكاننا أن نصنف القراءات اعتماداً على العناصر الغالبة.

لقد حاولنا في هذه التجربة أن نتفادى على سبيل المثال بعض الثغرات التي ميزت تجارب سابقة مماثلة كتلك التي أشار إليها جونتان كولير Jonathan Culler في إحدى مقالته وتخص ما كتبه نورمان هولاند عن تجربة القراءة في كتابه : «خمسة قراء يقرأون» «5 Readers Reading»، فقد كان حريصاً، قبل إجراء اختبار القراءة على قرّاءه الخمسة أن يحدد أوّلاً شخصياتهم باستخدام دوائر خاصة لهذا الغرض، وبعد ذلك وجد أن فعل القراءة قد أكّد له نتائج اختبار تحديد الشخصية، وهو أمر رفضه بحق جونتان كولير لأنه في نظره يجعل شخصية القارىء كمعطى أولي وثابت[22]، في حين أن الشخصية قابلة في الواقع لأن تُجري ردود فعل غير منتظرة تبعاً لطبيعة النص المقدم لها ولمقدار ما فيه من تسنين Encodage مقصود[23].

كما تحاول تجربتنا أن تتفادى جعل القارىء مجرد أداة استكشافية للوصول إلى معطيات نفترضها في النص المدروس وفقا للدور الذي حددهُ مثلاً ريفاتير لقارئه النموذجي (Archilecteur)، لأنه كان يركز اهتمامه على الخصائص الأسلوبية للنصوص[24].

---

(22) Jonathan Culler : Prolegomena to a Theory of reading. P : 54

(23) M. Riffaterre : Essais de stylistique structurale. Flammarion. 1971. P : 34-36

(24) Ibid. P : 49

ونحاول أيضا أن نوجه عملنا ليقترب من ميدان النقد الأدبي في نفس الوقت، وذلك بجعل الاستذكار الذي آستُخْدِم في تجارب علم النفس التجريبي وسيلة للحصول على تلقائية وعفوية ردود الفعل عند قراء عاديين، باجراء التطبيق على عينة من داخل التخصص الأدبي وبالتحديد من مجال النقد.

وقد تفادينا أيضاً في تجربتنا هذه إحداث الفجوة الكبيرة بين زمن القراءة ولحظة إجراء الاختبار، كما فعل المهتمون بدراسة فعالية الذاكرة[25]، ففي اعتقادنا أن تأخير إجراء الاختبار عن لحظة القراءة يعرض المتلقين لمؤثرات جديدة ولتلاشي الذكريات وهو ما يؤدّي إلى ضياع أغلب عناصر النص.

* **طبيعة النص المقدم في الاختبار :**

حرِصنا أن نقدم نصّاً قصصيا يعكس امتزاجاً متكافئاً بين عناصر واقعية وأخرى ترميزية خيالية، حتى نحتفظ بالتمايز بين اللغة التواصلية واللغة الابداعية، ولكي يكون هناك هامش خاص يدعو إلى اجتهاد القراء في الفهم والتأويل الجمالي والدلالي.

وقد كان شرطنا الأساسي لاختيار هذا النص هو أن يكون قابلاً للفهم والتأويل باعتماد الاستدلال المنطقي بناء على العلاقات الموجودة بين عناصر النص ذاته، أو بناء على ما توحي به هذه العلاقات من قيم لها وجود في الرصيد الثقافي الإنساني. وللتغلب على تعقيدات النص الإبداعي قدر الإمكان اخترنا نصّاً قصصيا قصيراً، أي محدوداً كميّاً، بحيث لا يرهق الذاكرة ولا ملكة الفهم والمقارنة ويلائم الزمن المحدد للاختبار.

وقد وقع اختيارنا على نص «الجرادة» للكاتب المغربي محمد زفزاف وهو في صفحتين من القطع الكبير (انظر النص المرفق مع هذا البحث).

* **عَيِّنَةُ القــراء :**

أما عينة القراء، فقد أخذناها من طلبة السلك الثالث الذين اختاروا التخصص في النقد الأدبي الحديث.

وقد يبدو ــ كما أشرنا سابقا ــ أن اختيار عينة مُوحَّدة سوف لن يُمكننا من معالجة جميع مستويات القراءة التي أسلفنا الحديث عنها. إلاّ أننا **نفترض** مع ذلك أن هذه العينة الواحدة ستظهر فيها مستويات متعددة، بحسب امكانيات أفرادها وقدراتهم على الفهم،

(25) نذكر منهم على سبيل المثال بارليت Barlett، انظر: Michel Fayol: Le recit et sa construction. Op-cit. P: 38

واختلاف تجاربهم وكمية معارفهم، هذا مجرد افتراض نريد أن نتأكد من مدى صحته عند الحصول على نتائج التجربة.

* **منطلق الاختبار :**

كانت الأسئلة المقدمة للطلبة مدروسة بأكبر قدر من العناية حتى لا تكون مُوجِّهه أو موحيه بأية فكرة عن النص المختار للتطبيق. وقد عملنا هنا بالتحديد بنصائح ريفاتير[26]، واستفدنا أيضاً من اختبارات علم النفس التجريبي المماثلة، لذلك جاءت طريقة الاختبار على الشكل التالي :

1 ــ قُدِّم نص قصة «الجرادة» مطبوعاً على الآلة بوضوح لكل طالب. وطُلبَ منهم قراءة النص مرة واحدة مع وضع خط تحت الكلمات أو العبارات التي تشد انتباههم أكثر من غيرها، كانت مدة الإنجاز 30 دقيقة، بعد انتهاء المدة سُحِبَ النص من بين أيدي الطلبة.

2 ــ قُدمت لهم أوراق فارغة وطُلب منهم كتابة ملخص في صفحة واحدة يحددون فيه فهمهم الخاص لدلالات القصة، مدة الانجاز 30 دقيقة.

3 ــ قدمت للطلبة ورقة ثانية فارغة وطلب منهم الإجابة عما يأتي :

• هل ترى أن لهذه القصة قيمة فنية ؟

قيمة عالية
قيمة متوسطة } كيف ؟
قيمة دنيا

• هل ترى أن لها قيمة مضمونية ؟

قيمة عالية
قيمة متوسطة } كيف ؟
قيمة دنيا

مدة الإنجاز أيضاً نصف ساعة.

* **نتائج الاختبار :**

بخصوص المرحلة الأولى من الاختبار خصلنا على النتائج المبينة في الجدول رقم 1، وذلك بعد أن أخضعنا الإجابات إلى ضابط معين يقضي بأن المبحوثين لابد أن تثيرهم أهم العناصر

(26) Essais de stylistique structurale. P : 42

في القصة، تلك التي تكون عادة هي مفتاح فهم النص، والواقع أننا اهتدينا إلى هذا الضابط بالاعتماد على رأي ريفاتير الخاص بالقارىء النموذجي (وإن كان قراءُنا لا يمثلون في الحقيقة إلاّ لحظة من لحظات عمل القارء النموذجي)، فاعتبرنا أن تأشير عدد أكبر من القراء على عناصر معينة في النص هو دليل على أهمية هذه العناصر :

جدول رقم 1

رقم القارىء	الطفل	البنت	الجرادة	الكلب	الشمس	السكة	الطيران	العروس والعريس	الأنثى	الذكر	أحمر	الدودة	عدد العناصر المؤشر عليها
1	+		+				+		+	+	+	+	7
2	+		+			+		+		+			5
3	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	12
4						+							1
5	+	+	+		+			+		+	+	+	8
6	+		+	+	+				+		+		6
7	+		+	+	+			+			+		6
8	+		+	+	+		+	+		+	+		8
9	+	+	+				+		+	+	+		7
10	+		+	+	+	+	+	+			+	+	9
11	+												1
12	+	+	+			+		+	+	+			7

يفيدنا هذا التوزيع في القول بأن أغلب الطلبة القراء (وعددهم اثنى عشر طالبا) استجابوا لأكثر العناصر أهمية في هذا النص القصصي، هناك طبعاً تفاوت واضح في التركيز على العناصر المهمة يتراوح بين التأشير على جل العناصر وبين الاهتمام بعنصر واحد.

وليس من الغريب أن نجد بعض الانسجام بين ما جاء في هذا الجدول وبين إجابات الطلبة على الأسئلة الباقية، فالطالبان اللذان أشرا فقط على عنصر واحد وهما الطالب رقم 4 والطالب رقم 11، لم يقدما فعلاً فيما بعد إلاّ فهما أدنى للنص، لأنهما لم يُدركا أهم شيء فيه، وخاصة العلاقات الرمزية الثنائية الآتية :

الجرادة / البنت   البـرودة / السخونة

الولد	الكلب	الولد أحمر	البنت خضراء
الدودة	الذكر	السكة	القطار
الجرادة	الجراد	العريس	العروس
الولد	البنت	أحمر	أصفر
الطيران	الزحف		

غير أن العلاقة بين الجدول الأول ونتائج الأسئلة الأخرى ليست مطردة، فقد وجدنا من بقي في حدود فهم سطحي للنص، ولكنه استجاب في القراءة الأولى لأغلب العناصر، وهذا يعني أن الاستجابة لأغلب العناصر لا تعني بالضرورة فهم العلاقات القائمة بينها بطريقة صحيحة، وهذه مسألة راجعة إلى اختلاف القراء في خاصيتي إدراك الأجزاء مفردة وادراكها متصلة مع بعضها البعض، فضلا عن أن المعرفة والخبرة تتدخلان بشكل مباشر في هذا الإدراك.

ويمكننا أن نقارن هنا بين النتائج المحصل عليها في الجدول السابق، ونتائج السؤال الثاني المتعلق بالتلخيص والفهم بالنسبة لجميع الطلبة القراء، علماً بأننا وضعنا المقياس التالي :

ـ تمنح ميزة «أعلى» للطالب الذي استطاع أن يكتشف أهم الثنائيات وأهم العلاقات الرمزية في النص بالإضافة إلى فهم الدلالة المركزية في القصة.

ـ تمنح ميزة متوسط للطالب الذي فهم الدلالة المركزية، ولامس فهم بعض الرموز والعلاقات الثنائية.

ـ تمنح ميزة أدنى للطالب الذي لم يفهم الدلالة المركزية، أو فهمها بشكل باهت، ولم يستطع أن يكتشف العلاقات الثنائية ولا الترميزية في النص (انظر جدول رقم 2).

تتحدد الدلالة المركزية في القصة بما يلي :

* يبدو الولد واعيا بمقاصده الغريزية المتجهة نحو البنت.

* تمـ[illegible] البنت أيضا دوافع غريزية نحو الذكورة ولكنها غير مصحوبة لديها بوعي واضح.

* جميع العلاقات في القصة تتجه بالولد والبنت إلى تجريب الفعل الغريزي في غفلة عن أم البنت وعن جميع الرقباء.

أما الرموز الأساسية في القصة فتنتظم على الشكل التالي :

الجرادة : تمثل البنت قبل حصولها على ضالتها الغريزية.

الشمس : تمثل مصدر الحرارة الغريزية أي القدرة على الانتقال إلى الفعل الغريزي.

السكة : تمثل العنصر الأنثوي.

القطار والدودة : يمثلان عنصر الذكورة.

الكلب : يمثل العنصر الشهواني العدواني الرامز أيضاً إلى الذكورة بلسانه الأحمر اللاّهث.

أما الثنائيات الأخرى فقد تعرضنا لها سابقا.

على أن القصة لها أبعاد رمزية أخرى يصعب في اعتقادنا على طلبة في هذا المستوى من المعرفة أن يبلغوها لأنها مرتبطة بضرورة الإلمام الكبير بمعطيات التحليل النفسي وبالميتولوجيا. ومن هذه الرموز مثلاً، قضية غياب القطار، ووجود القراد في الكلب اللاّهث بلسانه الأحمر، فكلاهما يرمزان إلى غياب أو تعطيل القدرة الجنسية **الرجولية** في مقابل استيقاظ القدرة الجنسية **الطفولية**، وجميع مواصفات العقدة الأوديبية توجد في النص ؛ ففي غياب القطار بسبب الإضراب يمكن للطفل أن يستوي على السكة الرامزة إلى الأم ويحتفظ بتوازنه، أما البنت فتفشل في ذلك لأن الأنوثة مع الأنوثة لا تعطي توازناً. وهكذا فغياب القطار والاضراب هو غياب الأب وتعطيل لقدرته الجنسية في نفس الوقت(*).

أما فعل الطيران الذي كانت تحاول البنت القيام به تقليداً للجرادة فهو يرمز كما هو معلوم إلى الرغبة الجنسية سواء في المنظور الفرويدي أم لدى الميتولوجيا القديمة.(*)

(*) انظر رمز الطَّيران ودلالته في معجم تفسير الأحلام (الأحلام عَبْرَ العصور). م. بونغراكز وج سانتنر. ترجمة كميل داغر. دار النهار للنشر. بيروت 1983. ص : 160 ـــ 163 وقد أظهر فرويد في كتابه تفسير الأحلام الصعوبة التي واجهها في تفسير رمز الطيران، إلاّ أنه أكد علاقته بمراحل الطُّفولة وبالدافع الجنسي بشكل خاص : [تفسير الأحلام دار المعارف بمصر ط : 2 1969. ص 286 ـــ 288].

وفي كتاب تفسير الأحلام المنسوب لابن سيرين لم تُستَبْعَد المعاني الجنسية، كما تم إثباتُ القوة والسيطرة، وكلُّها مصاحبة لمفهوم الجنس. [تفسير الأحلام (ابن سرين)]. مكتبة الحياة. بيروت. لبنان. (دون سنة الطبع). ص 573.

جدول رقم 2

رقم القارىء	عدد العناصر المؤشر عليها	مستوى فهم النص	مقارنة
1	7	أعلى	توافق
2	5	متوسط	توافق
3	12	أدنى	اختلاف
4	1	أدنى	توافق
5	8	أعلى	توافق
6	6	متوسط	توافق
7	6	متوسط	توافق
8	8	أعلى	توافق
9	7	أعلى	توافق
10	9	متوسط	اختلاف
11	1	أدنى	توافق
12	7	أدنى	اختلاف

وهكذا نرى أنه قد يتوافق مقدار الإشارات إلى العناصر المهمة مع درجة الفهم، وقد لا يتوافق، غير أن الاختبارين يميلان إلى التوافق في معظم الحالات، وهو ما يحقق نسبة مهمة من الانسجام بين مستوى التأشير على العناصر الأساسية ومستوى فهم النص.

أما ما يتعلق بالسؤال الخاص بالقيمة الفنية للنص، وكذا القيمة المضمونية فيمكننا أن نلاحظ أيضا بعض التفاوت في الاجابات خصوصاً إذا قارناها مع مستوى الفهم، فقد حصلنا على النتائج المبينة في الجدول رقم 3.

وقد اعتبرنا فيها آلتقاء الأعلى مع الأدنى اختلافاً.

وآلتقاء الأعلى مع المتوسط توافقاً.

وآلتقاء المتوسط مع الأدنى توافقاً.

وآلتقاء الأدنى مع الأعلى مع المتوسط اختلافاً.

ورغم الاختلاف الطفيف فقد بقيت نسبة التوافق عالية بل إنها ازدادت ارتفاعاً عمّا لاحظناه في الجدول رقم 2، وهذا شيء طبيعي لأن النتائج تبين الانسجام الطبيعي لأغلب القراء مع أنفسهم في التحليل والحكم، والتقويم.

جدول رقم 3[27]

رقم القارىء	مستوى الفهم	التقويم الجمالي	التقويم الدلالي	المقارنة
1	أعلى	قيمة عالية	قيمة عالية	توافق
2	متوسط	قيمة متوسطة	قيمة عالية	توافق
3	أدنى	قيمة عالية	قيمة عالية	اختلاف
4	أدنى	قيمة متوسطة	قيمة متوسطة	توافق
5	أعلى	قيمة متوسطة	قيمة عالية	توافق
6	متوسط	قيمة متوسطة	قيمة متوسطة	توافق
7	متوسط	قيمة متوسطة	قيمة متوسطة	توافق
8	أعلى	قيمة متوسطة	قيمة دنيا	اختلاف
9	أعلى	قيمة متوسطة	قيمة عالية	توافق
10	متوسط	قيمة متوسطة	قيمة متوسطة	توافق
11	أدنى	قيمة متوسطة	قيمة متوسطة	توافق
12	أدنى	قيمة متوسطة	قيمة متوسطة	توافق

ويبقى مؤشر الفهم هو أكثر المؤشرات دلالة بالنسبة لموضوع دراسة مستويات القراءة، ففيه تظهر امكانيات القارىء الإدراكية والاستيعابية، كما تظهر خبرته وتجاربه وميولاته

(27) سيلاحظ القارىء المهتم أننا عند المقارنة أخذنا بعين الاعتبار مستوى الفهم مع أن تحديد الأعلى والمتوسط والأدنى فيه هو من وضعنا الخاص لتقويم مدى فهم القراء الطلبة للنص، وقد سمح لنا بهذه المقارنة حكمنا المسبق (بالنظر إلى عملنا التربوي) على أن النص يحمل قيمة جمالية معطاة مبدئياً، وأن التقويم الجمالي والدلالي سيتجه في الغالب إلى الأعلى إذا كان الفهم أعلى وإلى الأدنى إذا كان الفهم أدنى، أو هو معرض لأن يتجه هكذا.

اللاشعورية. وبالنظر إلى مؤشر الفهم نستطيع أن نصنف قراءنا إلى الزمر الثلاث التالية (جدول رقم 4) :

جدول رقم 4

أرقام القـراء	مستوى الفهم
1 – 5 – 8 – 9	أعـلـى
2 – 6 – 7 – 10	متـوسـط
3 – 4 – 11 – 12	أدنـى

* **أهم محتويات الفهم :**

نعتمد بالطبع في تحديد أهم محتويات الفهم بالنسبة للزمر الثلاث على طبيعة الإجابات التي تضمنها التلخيص بشكل خاص، بمعنى أننا لن نثبت في الجداول التالية إلاّ ما ذكره القراء الطلبة. والجدول رقم 5 إذن يبين مستوى الفهم **الأعلى** بالنسبة لكل قارىء على حدة ويوضح أيضاً نقط الالتقاء والاختلاف بين قراء هذا المستوى الأعلى نفسه.

جدول رقم 5 (الفهم الأعلى)

مؤشرات الفهم رقم القارىء	الدلالة المركزية	رمز الجرادة	تحديد الاطار الزمني	المغزى الجنسي	تحديد الدلالة التربوية	رمز الدودة	رمز الكلب	المغزى الاجتماعي تسلط الرجل على الأنثى
1	+	+		+				+
5	+	+		+				
8	+	+				+	+	
9	+	+	+	+	+			

أما الجدول رقم 6 فيبين مستوى الفهم **المتوسط** بالنسبة لكل قارىء على حدة، ويوضح في نفس الوقت نقط الالتقاء والاختلاف ضمن هذا المستوى، وسنلاحظ هنا دخول دلالات جديدة مفروضة على النص، وهو ما لم نجده بالمرة بالنسبة لمستوى الفهم الأعلى.

جدول رقم 6 (الفهم المتوسط)

	دلالات مطابقة للنص			دلالات مفروضة على النص		
مؤشرات الفهم / رقم القارىء	الدلالة المركزية	الدلالة التربوية	المغزى الجنسي	الانسجام الروحي	صراع الإنسان مع الطبيعة	القصة دالة على الجدب
2	+	+	+			
6	+	+	+	+	+	
7	+		+			+
10	+	+				

أما الجدول التالي رقم 7 فيُبينُ مستوى الفهم **الأدنى** بالنسبة لكل قارىء ضمن هذه الزمرة، مع إمكانية عقد مقارنة بين جميع القراء وأهم ما يلاحظ هو غياب الإشارة إلى الدلالة المركزية في القصة وكثرة الدلالات المفروضة على النص على حساب الدلالة المطابقة له :

جدول رقم 7 (الفهم الأدنى)

	دلالات مطابقة		دلالات مفروضة على النص					
مؤشرات الفهم / رقم القارىء	المغزى الجنسي	براءة الطفولة	اللعب بالجراد والدود، دليل على التخلف	القصة دالة على الجدب والقتامة	تبين القصة مدى تشبث الكبار بتعاليم الاسلام	السكة والقطار دليلان على الحضارة	خطر اللعب فوق السكة على الأطفال	أزمة المجتمع
3				+				+
4			+		+	+	+	
11		+		+				
12	+	+						

بإمكاننا الآن أن نقارن بسهولة بين الجداول الثلاثة ؛ فبالنسبة للجدول رقم 5 الخاص بمستوى الفهم **الأعلى**، نلاحظ أن جميع الأفكار التي ذكرها الطلاب/ القراء عن النص، لها علاقة متينة بمحتواه، فليست هناك أية إضافة لا علاقة لها بأبعاده الدلالية. هناك بالطبع تفاوت بين الطلاب في اكتشاف رموز النص وحتى في تحديد دلالاته ومستويات المغزى فيه. ولا يمكننا أن نصف مثل هذه القراءة إلاّ بأنها تُغَلِّبُ الجانب المعرفي على الجانب الحدسي أو الاديولوجي، معنى هذا أن في كل قراءة جانب حدسي، وخلفيات اديولوجية إلاّ أن إعمال الذهن والاستدلال أدى بقراء هذه الزمرة إلى الحصول على نتائج محايثة للنص. والحالة الوحيدة

التي يظهر فيها التأويل الاديولوجي هي حالة القارىء رقم (1) ومع ذلك فقد حرص فيها على ربط المغزى الاجتماعي بإحدى دلالات النص المباشر، حين أكد أن المغزى الاجتماعي الذي يقصده هو في تسلط الرجل على الأنثى، وهذا يُفهم بشكل واضح من خلال تخوف الفتاة من الذكر عندما تصفه بأنه **أحمر**.

أما بالنسبة للجدول رقم 6 الخاص بمستوى الفهم **المتوسط** فنجد مجموعة من الدلالات المطابقة للنص، ومجموعة أخرى لا علاقة لها بالنص لأنها مفروضة عليه من طرف القارىء، أما رموز النص فلم يستطع قُرّاء هذه الزمرة بلوغها. وما يجعل قراءتهم في نظرنا **متوسطة** مع ذلك هو أنهم جميعاً حددوا الدلالة المركزية. وأهم ملاحظة تميز هذا المستوى من القراءة هو تكافؤ الجهد المعرفي مع الجهد الحدسي فيها. فحضور الذات واضح من خلال الحديث مثلاً عن قضية الانسجام الروحي بين الإنسان والطبيعة أو في مسألة صراع الإنسان مع الطبيعة، أو في تصور أن القصة دالة على الجدب.

إن توازن الجانب المعرفي مع الجانب الحدسي في هذه القراءة يعزز فكرتنا السابقة عن امكانية تداخل أنماط القراءة في قراءة واحدة. (انظر حالة القارىء رقم 6 فوضعه نموذجي بالنسبة لهذا الموضوع).

ونأتي الآن إلى الجدول رقم 7 الذي يمثل مستوى الفهم **الأدنى** للنص القصصي ؛ ففيه نجد نموذجاً للقراءة الذاتية يمكننا أن ندعوها قراءة حدسية، ولكن الحدس فيها مبني في الغالب على أهواء ذاتية وليس على رصيد معرفي يتمتع به القارىء، ونلاحظ أيضا ارتفاع مؤشر التأويل الاديولوجي المنفعي، كل ذلك على حساب الفهم المعرفي للنص، يرى القارىء رقم 4 مثلاً أن القصة تبين تشبث الكبار بتعاليم الإسلام، وهذا تأويل بعيد كل البعد عن أجواء القصة. كما ذهب القارىء رقم 3 بعيداً إلى اعتبار القصة معبرة عن أزمة المجتمع دون أي تحديد، وهذا أيضاً تأويل اديولوجي. وهناك بعض الأفكار الذاتية الانطباعية مثل القول بأن القصة تعبر عن الجدب والقتامة، كما أُدرِجَتْ في الفهم أفكار أخرى عامة ليست مقصودة في النص، كالقول بأن السكة والقطار دليلان على الحضارة، أو القول بأن لعب الأطفال بالجراد والدود دليل على التخلف فهذه أفكار صائبة من زاوية نظر المعرفة العامة لكنها مفروضة على النص لعدم التقاءها مع مقاصده الخاصة.

وجدير بالذكر أن قراء هذه الزمرة لم يشيروا اطلاقاً إلى الدلالة المركزية في القصة، لامسوا فقط البعد الجنسي ولكنهم لم يتحدثوا مثلاً عن الأهداف المبيَّتة للطفل، مقابل جهل البنت لدوافعها الغريزية، واهتدائها في النهاية بما شاهدته في الطبيعة (الجراد ــ الدودة) إلى هذه الدوافع.

قراءة الزمرة الثالثة، هي إذن قراءة حدسية اديولوجية. وهنا أيضاً نجد تركيباً بين نمطين من القراءات التي أشرنا إليها في الجانب النظري.

هكذا إذن نحصل في النهاية على ثلاث قراءات :

ـــ قراءة تُغَلِّبُ الجانب المعرفي.

ـــ قراءة تعادل بين الجانب الحدسي والجانب المعرفي.

ـــ قراءة تزاوج بين الجانب الحدسي والجانب الاديولوجي.

ان العملية التي قمنا بها حتى الآن قصد التمييز بين أنماط القراءة لدى طلبة السلك الثالث، هي نفسها العملية التي يجريها المصحح لاختبارات الجامعات والمعاهد العليا، الفرق هو أن المصحح يجري هذا الفرز في ذهنه ويعطي علامات تقديرية لكل طالب، بينما عَمِلْنا نحن هنا على وضع خطاطة نظرية للمقارنة والتمييز بين القراء وكذا تصنيف ردود أفعالهم الفكرية بشكل ملموس اعتماداً على إجاباتهم. ومن الطريف هنا أن أذكر بأن نتائج اختبارات الكلية في شهادة استكمال الدراسة بالنسبة لهؤلاء الطلبة المبحوثين هنا جاءت مُعَزِّزَةً لاختبارات القِرَاءَةِ التي قدمناها في هذا البحث، فقد كانت نسبة النجاح (عند من لهم درجةً أعلى أو مُتوسط في الفهم في اختبارنا) عالية جدّاً بينما لم ينجح ممن هم درجة أدنى إلاّ طالب واحد. ونذكر هنا أرقام القراء الناجحين في اختبارات الكلية :

القارىء رقم 1 وله درجة أعلى.
القارىء رقم 5 وله درجة أعلى.
القارىء رقم 7 وله درجة متوسط.
القارىء رقم 8 وله درجة أعلى.
القارىء رقم 11 وله درجة أدنى.

فماذا عن القراءة الابستمولوجية ؟. يمكننا القول بأن أحداً من الطلبة الذين أجرى عليهم الاختبار لم يقتحم هذا المجال، لأنه يتطلب معرفة بأنماط القراءات الممكنة ذاتها. وهذا يعني أنه كان على الطالب الذي يريد التعامل مع النص القصصي بقراءة منهاجية ابستمولوجية، أن ينجز دراسة شبيهة بما أنجزناه في هذا العمل بل وأن يعمق الجوانب الأخرى التي بقيت مع ذلك في النص دون أن ينالها التحليل. وصحيح أننا لم نطلب من الطلاب تقديم تصور عن القراءات الممكنة للنص، لأننا راعينا مستواهم وامكانياتهم في هذه المرحلة الأولى من مراحل البحث العلمي، ويمكن تجريب طلب من هذا النوع على نقاد محترفين ومتمرسين بالتعامل مع النصوص القصصية إذا وجد الباحث سبيلا لاجراء مثل هذه التجربة[28].

(28) يمكن الاستغناء عن التجربة إذا صادفنا مجموعة من النقاد قد أنجزوا سلفاً دراساتهم حول نص ابداعي =

ومع كل ما قدمناه نحن في هذه الدراسة من توضيحات تخص العالم الدلالي والرمزي في قصة الجرادة لمحمد زفزاف فإنه يبقى في اعتقادنا أن النص قابل لمزيد من التحليل والكشف عن أبعاده الترمزية واللاّشعورية.

وما نحس به هو أن دراستنا هذه في حاجة إلى أن تُوازَى بتحليل نموذجي لقصة الجرادة من طرفنا حتى نقدم الدليل على أن المقاييس التي حَكَّمناها في النظر إلى إجابات القُرَّاء كانت صائبة، وحَسْبُنا الآن أننا قدمنا الخطوط العريضة لهذا التحليل في تضاعيف هذا البحث لكي يكون لدى القارىء فكرة عن فهمنا الخاص للنص.

(انتهى)

ملحق

قصّة : «الجرادة»(29)

محمد زفزاف

كان الطفلُ الصغير جالسا عند عتبة البيت ويراقب البنت الصغيرة وهي وسط الحشائش الخضراء، وبعض الأزهار قرب سكة الحديد، فالقطار لم يمرَّ من هنا منذ أسبوع كامل لا في الليل ولا في النهار، لأن مُستخدمي السكة الحديدية قد أضْربوا طيلة هذا الأسبوع، وربما حتى في الأيام القادمة. وكانت البنت مُشْتغِلة بالبحث عن أشياء وسط تلك الحشائش والنباتات التي تغطي قامتها الصغيرة. بينما الولد الصغير، يفكر في أشياء أخرى تخصه وهو ينظر إلى البنت. وفكر في أن يلتحق بها ويساعدها لكنه ظل جامدا في مكانه. في حين مشت هي نحو السكة وأخذت تمشي فوقها محاولة الاحتفاظ بتوازنها، إلا أنها فشلت مرارا. وضحك الولد الصغير منها، وقال أنه يستطيع أن يفعل ذلك دون أن يفشل. غير أن المشروع ظل في رأسه. ورآها تتخلى عن لعبتها تلك وتستمر في البحث بين الحشائش والنباتات. وكان كلب مشرد يدور حولها وقد أخرج لسانه الأحمر وأرخى أذنيه المثقلتين بالقراد، كانت تخاف

= واحد. وهذه الحالة موجودة بالنسبة لبعض أعمال همينغواي القصصية كما أنها موجودة بالنسبة لقطط بودلير في مجال نقد الشعر، ولا نعدم وجودها في العالم العربي بالنسبة لأعمال نجيب محفوظ خاصة.

(29) من مجموعته القصصية : بيوت واطئة.

الكلاب وتصرخ منها. حاول الولد أن ينبهها إلى وجود الكلب بالقرب منها فعدل عن ذلك. ابتعد الكلب عنها ومشى فوق السكة، وغاب وراء المنحدر. ورأى الولد البِنْت قادمة وفي يدها شيء. كانت جرادة صغيرة لا تقوى على الطيران، جرادة خضراء.

وقال الولد :

ــ ألا تخافين من الجراد ؟

وقالت البنت :

ــ لا.. ثم إنها أنثى. فالأنثى لا تؤذي الأنثى.

ــ كيف عرفت أنها أنثى ؟

ــ انظر كيف أنها جميلة.

ــ حقا إنها جميلة. لكن هل هي أنثى أم ذكر؟

لم تجبه البنت. ابتعدت عنه قليلا وجَلَسَتْ فوق التراب. وضعت الجرادة أمامها، وأخذت تضرب التراب بيديها محاولةً أن تَحُثَّ الجرادة على الطيران. لكن الجرادة كانت عاجزة عن الحركة. أخذت البنت تصرخ وتضرب التراب بالقرب من الجرادة. ثم بدأت تَدْفَعُها بيديها، فظلت الجرادةُ عاجزةً عن الحركة. وقال الولد الصغير :

ــ أزيليها من الظل وضعيها تحت الشمس.

ــ لـمـاذا ؟

ــ ستدفأ وستحاول أن تطير. إنها تشعر بالبرد من غير شك.

أمسكتها البنتُ برفق، وحملتها تحت الشمس. وظلت تضرب التراب وهي تحثُّها على الطيران عبثا. وقال الولد :

ــ لا... دعيها حتى تشعر بالدفء.

تركتها وحدها وعادت بالقرب من الطفل وجلست إلى جواره وهي تراقب الجرادة. أخذت الجرادة تتحرك أخيرا. وظنت البنت أنها ستطير وقالت ذلك للولد فأجاب :

ــ لا، لن تطير حتى تدفأ.

وقالت البنت :

ــ ستطير حتى قبل أن تدفأ.

ــ ليس ذلك صحيحا.

ــ ستفعل لأنها أنثى.

ــ ليس ذلك صحيحا. إنها ليست أنثى وليست ذكرا.

ــ إنها أنثى ــ وهي خضراء لأنها عروس.

وقال الولد وهو يمسك البنت من ذراعها الهشة البيضاء :

ــ وكيف يكون العريس ؟

ــ إنه أحمر.

ــ لا.. أنت لا تفهمين شيئا. العريس يكون أصفر وكذلك العروس. وهذه الجرادة خضراء لأنها تتغذى من النباتات الخضراء.

تخلصت البنت من قبضة الولد. وذهبت بالقرب من الجرادة تحت الشمس، فتوقفت هذه الأخيرة عن الحركة. أخذت البنت تنفخ عليها بفمها وتضرب التراب بكفها لتحثها على الطيران لكن ذلك كان عبثا، ثم تركتها، وذهبت بالقرب من السكة، أخذت تمشي فوقها. احتفظت بتوازنها قليلا. ثم سقطت في الأخير وظهرت عورتُها فضحك الولد، ورآها تغطي نفسها بتلابيب روبتها القصيرة البالية. كفت الفتاة عن هذه اللعبة وعادت مرة أخرى وسط الحشائش، ولم يعد الولد يراها. وعندما غابت عن ناظريه كثيرا. التحق بها فوجدها جاثية تتابع دودة صغيرة وهي تزحف. قال الولد :

ــ عم تبحثين ؟

ــ إني أبحث عن ذكر.

ــ للدودة أم للجرادة ؟

ــ للجرادة.

ــ إنك لن تجديه. الجراد غير موجود في هذا الوقت.

ثم قالت البنت وقد انتصبت واقفة :

ــ اسمع. هل تعرف لعبة العروس والعريس ؟

قال الولد وهو يمسك بيدها :

ــ إذا تمددتِ على ظهرك في التراب عرفتُ كيف ألعب لعبة العروس والعريس.

ــ لكن لن تفعل مثل الجراد.

ــ أعرف ما أفعل.

نزلت أمها من الطابق الأول وأخذت تنادي عليها لكنها لم تسمعها. لم يسمعها الولد كذلك. أخذت الأم تجيل النظر حول خطوط السكة. دخلت البيت، ربما كانت مختفية في إحدى الحجرات أو في المطبخ، لكنها لم تجدها. خرجت وأخذت تنادي عليها بصوت مرتفع. سمعها الولد فانتفضَ من فوق جسد البنت. رأته الأم وسألته عنها ففر تجاه السكة، فَهِمت الأم كلَّ شيء ولحقت بابنتها وسط الحشائش. أمسكت بها بقوة وهي تقول :

ــ ماذا تفعلين ؟

ــ نلعب لعبة العروس والعريس.

أخَذَت الأم تقرصها وهي تقول في غضب :

ــ متى كانت أمك قــ... ؟

لم تفهم البنت شيئا. كانت أول الأمر تتحمل اللسعات، لكنها في الأخير أخذت تعول وهي تردد : ماشي أنا.. هو.. هــ.. هـا.. آي.

استمرت الأم في لسعها وهي تردد : ــ قولي يا بنت الحرام متى كانت أمك قــ...

كان الولد الصغير إذ ذاك ــ وقد نجا من اللسعات ــ يحاول أن يحافظ على توازنه فوق السكة التي أدفأتها حرارة الشمس.

* * *

الضفة الأخرى

(مجموعة قصصية)، **للمهدي حاضي الحمياني**، طبع بفاس 1991.

* * *

سقط سهوا

(شعر)، **حسن نجمي**، دار النشر المغربية، الدارالبيضاء 1990.

الصورة الروائية والمتلقي

محمد أنقار

كلية الآداب ـــ تطوان

«إن القراء يطلبون المزيد : إنهم يرغبون في أن يتم إحباطهم حتى يتمكنوا من تحصيل مكانة مقدرة».

أمبرتو إيكو

تَسَع العلاقةُ القائمة بين طرفي ثنائية (الصورة الروائية ـــ المتلقي) كلَّ الامكانات الأسلوبية، من تشويق وتمويه وإيهامٍ وتقديم وتأخير وتكثيف وتوتير... فالصورة تملك امتيازَ التكيف مع التلوينات الأسلوبية بنفس درجة امتلاكها لشروط بقائها الوطيدة الصلة بكينونتها، وقدرتها على النفاذ عميقاً في نفسية وعقل القارىء. إن الروائيَ يُسبك العاطفة وينحت الفكرة ويرتب الوقائع وينتقي أنسب الصياغات السردية للتأثير عبر قناة الصورة. إنه يتغيّا الاستحواذ على قارئه بواسطة التنظيم التخييلي للصور التي كانت أثناء المخاض مضطربة ذهنياً. لذا لا يمكن نقدياً استحضار صورة روائية ما منفصلة عن جذورها الذهنية المسبقة، وكذا عن شروط التشكل الأسلوبي الذي آلت إليه.

انطلاقاً من هذا المنظور نود أن ننتقي، من هذا المقام الجمالي الرحب، امكانية واحدة فقط من بين امكانيات أسلوبية عديدة تتواتر في حقل الابداع الروائي، أي تلك التي تتموضع بين صيغتي الاستطراد والالتفات، فتُشرط فعل القراءة بضوابط نوعية محددة. ولقد كانت لنا فرصة أرحب، في غير هذا المقال، للتدقيق النظري والتطبيقي لامكانيات أسلوبية أخرى في تلاقحها بين طرفي (الصورة الروائية ـــ المتلقي)[1].

* * *

(1) في أطروحتنا حول : «صورة المغرب في الرواية الاسبانية خلال عهد الحماية»، عالجنا العديد من الصور الروائية التي خاطبت قراءها بأساليب تتأرجح بين التوازن والاختلال.

ثمة حالة تصويرية يستطرد فيها السارد عن متابعة الامتداد الروائي المتسلسل، ملتفتاً نحو صيغة إبلاغية مغايرة، توقف ــ مؤقتاً ــ تدفق الحدث الرئيس، أو النزوة النفسية، أو الهاجس العقلي، أو الوصف المشهدي، لتنتقي منه ملمحاً تمعن في تشريحه وتفصيله. إنها وسيلة يوقن السارد أنه يجعل القارىء يسمو بها إلى رتبة وطزاجة الملمح الفكري أوالعاطفي المرصود.

من أبرز وظائف هذه الوسيلة الأسلوبية : «التجسيد» الذي تتباين مستوياته وألوانه الجمالية، وغاياته الدلالية تبعاً لتباين البنيات النصية وتعدد طرق الكتابة.

ويرجع الفضل إلى «فولفغانغ إيزر» في إثارة انتباهنا إلى هذه الحقيقة الأسلوبية وأهميتها في مجال الآصرة التي تكون على أشدها ــ أحياناً ــ بين الراوي والمتلقي[2]. ولا يهمنا في هذا المقام أن نعرض التفاصيل الفلسفية لتصوّر هذا الباحث الألماني قدر ما سنحاول استثمار «حوافزه» في مقاربة صور روائية عربية، دون أن نظل بالضرورة، في حدود ذلك التصوّر ومقولاته التي يبقى لها فضل التحفيز والإثارة.

لقد انطلق «إيزر» من صورة روائية مقتبسة من رواية «جوزيف أندروز» (1742) للكاتب «هنري فيلدينغ» (1707 ــ 1754) المشتملة على بعض العناصر النموذجية لعملية التصور. ففي تلك الصورة تحاول «الليدي بوبي» ــ وهي سيدة من طبقة النبلاء ــ إغراء خادمها بعد أن دعته للجلوس على فراشها. لكن «جوزيف» الخجول يصدّها مذكراً إياها بفضيلته. وبدلاً من أن يصف «فيلدينغ» بصيغة مباشرة مفاجأة الخادم ودهشته ؛ أوقف السرد وتوجه إلى القارىء طالباً منه بصراحة تصوّر أشياء معرفية (لها صلة بالنحت والتمثيل والرسم) تختزل وصف المفاجأة التي يجب على القارىء أن يتخيلها وحده بعد أن زُود بخطاطات Schémas اتخذت شكل متوالية من المظاهر Aspects. وهذه الخطاطات لها مبدئياً وظيفة أن تقدم للقراء نوعاً من المعرفة يمكنهم بواسطتها تخيل مفاجأة «جوزيف»، وبذلك تُحدّد الخطاطاتُ التوجه الذي تتخذه زاوية نظر القارىء، تلك الزاوية التي انتقيت ووُجّهت في مسار محدد بغض النظر عن التصوّر الذي يمكن أن يكون للقارىء، أي أنَّ مضامين صورته الذهنية تظل متوقفة على خطاطات النص.

إننا نود تدقيق النظر في طبيعة «الحلقة القصصية» الواقعة بين الصورة المعنية وما قبلها من حلقات الامتداد. ففي مثال «إيزر» تقوم الصورة بوظيفة «تجسيدية»، لشعور المفاجأة الناتج عن حدث سردي : محاولة الاغواء. أي أن الحلقة هنا تترجم وجهي الحدث (الفعلي والشعوري) بصورة مركبة، تعبق معرفة وتعالماً. ونرى أن هذه الوتيرة الأسلوبية تسود بكثرة في السرد الكلاسيكي، حيث يتم، بين الحين والحين، اللقاء الصريح والواضح بين السارد

(2) Wolfgang Iser, L'acte de lecture, F. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985, PP. 258-264.

والقارىء، بواسطة ضمائر الخطاب المباشر (أنت، الكاف...) من خلال المعلومات الموضوعية التي لا يخامر السارد الشك في أن القارىء المفترض على معرفة بها.

تتخذ المواجهة بين السارد والقارىء في الحالة التصويرية التي سنرصدها صيغة أكثر تعقيداً، حيث تناط بالصورة وظيفة التشكيل التي تستثير لدينا التساؤل المنهجي التالي : هل تظل العلاقة بين طرفي العملية الإبداعية (الكاتب والقارىء) هي نفسها على الرغم من تباين شروط التواصل والصيغ الأسلوبية ؟ للإجابة، سنعمد إلى انتقاء صور من رواية «حجر الضحك»[3]، ذاتِ التفاتٍ يخالف نوعياً التفات صورة «فيلدينغ».

* * *

التفات من المجرد المحدود إلى المجرّد المفصَّل :

«حين يتأخر ناجي يخون خليلَ بذْخُ الأفكار، وتنطفىءُ لُعبتها.. يحلّ خليل في الفراغ ويصير يشبه بوصلة ذات إبرة واحدة ترتجف وتُشدّ نحو الباب، أو يشبه أن يكون جسمه منقسماً إلى نصفين متقابلين : واحد «سيأتي» وواحد «لا يأتي» وعقله في النصف واقع في تماس التجاذب وابن[4] فارغ ومتكوّم وغائب وزائد عن اللزوم كابن الأمّين في حكاية الملك سليمان... وهذا وضع لا يشعر فيه بالتعب والعياء إلا بعد أن ينفك إلى أحد الاتجاهين... وصار خليل كأم الولد الحقيقية الكريمة النفس، يفضل ألا يأتي ناجي...»[5].

تلتفت هذه الصورة نحو حالة داخلية متشنجة تنتاب «خليل» عندما يتأخر صديقه «ناجي» عن زيارته. المحطة الأولى فكرية، والثانية تفوق الأولى من حيث التفاصيل. فـ «خليل» قبل هذه الصورة كان يفكر في صديقه، وبذلك تمت النقلة الأسلوبية من حدث معنوي إلى آخر من نفس الطينة.

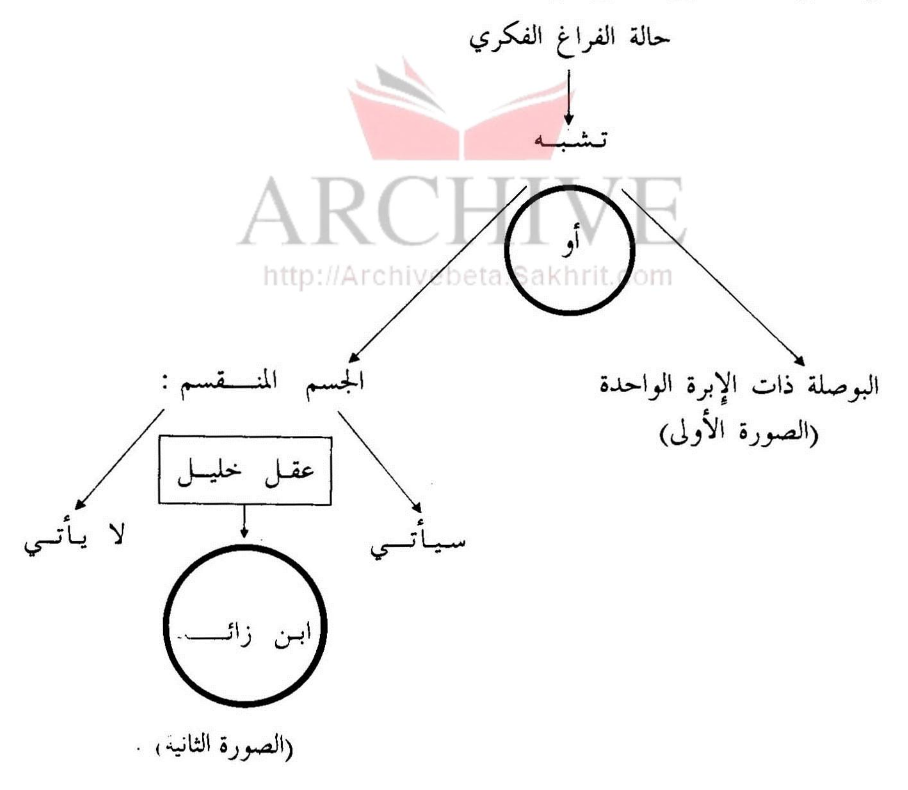
يعوّل الامتداد الجديد على الجهد الذهني الذي يلزم أن يبذله القارىء لفهم الصورة من خلال التمعن في العلامات النصية المبثوثة هنا وهناك، وفق تنسيق مضبوط (المعلومات / الصور البلاغية / المكونات والسمات القصصية...).

بلاغياً، تنشطر هنا امكانية التصور المنوط بالقارىء، بانشطار امكانية التشبيه النصية. إن السارد يضع المتلقي إزاء اختيارين ليسا، في الحقيقة باختيارين ولا امكانيتين للمفاضلة البلاغية.

(3) هدى بركات، حجر الضحك، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1990.
(4) في الأصل : إذن. ولعل الصحيح ما أثبتناه، بدليل السياق.
(5) حجر الضحك، ص 29–30.

فالقارىء في العمق مدعو لتمثل الامكانية الثانية بمثل الفعالية التي يلزم بذلها لتمثل التشبيه الأول. إن إمكانية الاختيار إذن مضللة. فخ آخر ينصبه السارد للايقاع بالقارىء، وسدٌّ كل أبواب الهروب اللذيذ في وجهه. والتشبيهات معاً فرصة إضافية لتحقيق مزيد من الاقتراب من الهاجس الفكري المعنّي، والإمعان في تدقيقه بواسطة عطف تشبيه على تشبيه، ومن خلال إثراء صورة بصورة.

لقد استلزمت حالة «خليل» المتوترة جدّاً أن تُترجَم عبر «صورة مُشكَّلة» تُواكِبُ حدّة التوتر، وتطمح إلى الارتقاء بالقارىء إلى درجته المرصودة. صورة من طينة صورٍ روائية مفعمة برعب حرب أهلية ماحقة ومجنونة. لذلك لم يُعوّل على صيغة المشابهة المباشرة (= شيء ملموس مدرَك يشبه آخر)، بل اقتضى الأمر نهجاً بلاغياً جديداً، قوامه تشكيل الصورة بتركيب المكونات والسمات الروائية على نحو مفارق :



من البيّن أن القارىء يواجه مع الصورة الثانية تحبيكاً للمكونات بصيغة غير مألوفة في السرد الكلاسيكي. فالصورة تستند، من ناحية، على قدر من المعلومات الثقافية (الأهمية الأسلوبية التي تكتسيها عبارة : الذي يأتي ولا يأتي في الثقافة العربية المعاصرة / قصةِ سليمان

والمرأتين اللتين اختصمتا إليه بشأن أحقية ولد)، غير أنها لم تُعرض، من ناحية ثانية في صيغة بسيطة، بل غدت علامة نصية مركّبة، أنيطت بها مهمة تحديد نزوة عقلية «غير محدّدة». إذ لا يكفي أن يعقد القارىء مقارنة بين «خليل» والأم الحقيقية لتتجسّد أمام عينيه «الفكرة» بالتدقيق والتمام، قدر ما يلزمه كذلك «تخيل» وضعية الطفل الفارغ المتكوّم...

إننا نرى أن استحضار الصورة بأكبر قدر ممكن من الوضوح يقتضي تشغيل مجموع القنوات الجمالية المتاحة للقارىء والناقد بدرجة بينة التفاوت. ولا يكفي في هذا الصدد الركون إلى «الحقل المعرفي» فقط، أو الاستيناس بمتع معادلات البلاغة المقيَّدة دون غيرها من المتع الأدبية التي يوقفنا عليها السياق وآليات التجنيس اللذين تستخلص منهما الصورة المرصودة رحيقها. لذلك يقتضي الالمام بوضعية «خليل» الفكرية قراءتها حتماً من منظور شبكة العلاقات والهواجس التي وقع البطل العليل في شراكها، مع مراعاة الخصائص التجنيسية التي حفل بها السارد في استثماره هذا الشأو من التوتر لدى «خليل».

إن صلة «خليل» بـ «ناجي» ذات طابع مرضي. صلة متأزمة يكمّل فيها كل من الصديقين الآخر عبر رؤيا غير سوية، يتمنى «خليل» في ضوئها ألا يأتي «ناجي» ليضمن طعم العذاب ولذة الحرمان مثلما ضمنتهما الأم الحقيقية في قصة سليمان لما أن مانعت في قطع الولد إلى شقين. إن «خليل» منعكف على ذاته، من أصحاب النظر، في حين ينتمي «ناجي» إلى تنظيم عسكري في حرب «لبنان» الأهلية. «خليل» ضحية شذوذه و«ناجي» يموت في سبيل عقيدته.

تلك وضعية روائية تنتمي إلى حقل سردي تُلزم معادلاتُهُ القارىءَ أن يحاول «الفهم» لكي يتمكن من أن «يشعر». وفي الحقيقة، يتعلق الأمر بتصوير لا يراهن على تحقيق تفاهم مطلق بين السارد والقارىء. إذ يكفي أن يُعْدَى القارىء بفيروس التوتر، سواء تمكن من تمثّل أبعاد الصورة أو لم يتمكّن. وتلك واحدة من الغايات الأسلوبية للالتفات المعنوي في النص.

* * *

التفات من الملموس الشامل إلى الملموس المفصَّل:

«كان يوسف جميلاً لدرجة تجعل نحاتي عصر النهضة يبدون كالبلهاء بأجسادهم البيضاء المنفوخة المعروقة كأجساد الأبقار السعيدة. صور وأحجام هي أقرب ما تكون إلى صور وأحجام الحيوانات الجميلة لأنها بكاملها خارجة من نفسها، لم يبق لها النحات شيئاً تحتفظ به لنفسها، مخفياً عن العيون المشاهدة المتفرجة. إنسان بلا روح على الاطلاق كصور أبطال رفع الأثقال في المجلات الرياضية. قديس الأيقونة المصنوعة بدقة مياه الذهب أو قناع المومياء الفرعونية الملون بالإبر يقدّمان لك ما يريدان من الوجه فقط. أيّ باباً تدخل منه إلى الوجه الآخر الذي أنت بحاجة إليه وإلى جماله الخاص بك. يطلبان منك وقتاً أطول من التفرج،

وقتاً تأخذه عيناك لتتحضَّرا له قبل أن ينفتحا لك. وجه يوسف كان له قناع كهذين الوجهين»[6].

يلتفت السارد في هذا التشكيل اللغوي عن الوصف الفسيولوجي الشامل والتقريبي لجسد «يوسف» ابن عم «خليل»، نحو مجال تفصيلي لجزء من ذلك الجسد : الوجه. إن الأمر يتعلق بإمكانية أسلوبية تستدرج أفق انتظار المتلقي بصيغة متحدية، بواسطة :

ــ الامعان في التقريبية واللاتحديد في تشكيل الصورتين العامة والخاصة.

ــ النقلة من العام (صورة الجسد) إلى الخاص (صورة الوجه) عبر ثغرة مبهمة تستعصي على الملْء.

ــ اشراك القارىء في وظيفة التصور التي تكاد ترقى إلى مستوى التلغيز.

إن ما يهمنا من هذه الوسائط هو الثغرة المبهمة التي تختزل كنه الالتفات. وعلينا أن نقرّ، في البداية، بخطة التدرج اللامباشر التي تحققت بها النقلة من الجسد إلى الوجه. أما بعد ذلك فالثغرة يصعب طمسها بالاستناد إلى الطاقة البلاغية أو الحقل الدلالي للصورة ضمن حدودها الضيقة. إنها نقلة يمكن التخفيف من حدّة سديميتها باستثمار مكونات التصوير سياقياً، وكذا مقارنتها بحالات نوعية مماثلة من السرد المعاصر.

يمثل «يوسف» بالنسبة لـ «خليل» امكانية أخرى للخروج من شرنقة الذات مثلما كان «ناجي» امكانية أخرى للانعتاق. كان «خليل» يتمنى مرافقة «يوسف» في مغامرة الانتماء للتنظيم العسكري[7]. ثم صار يخاف على تأخره مثلما خاف على تأخر «ناجي»[8]. غير أن العلاقة بابن العم ليست دائماً في مثل ذلك الوضوح. إنها آصرة تنضح بالشذوذ، على الأقل، من جانب «خليل» الذي يُكيِّف انحرافُه كل تفصيل بلاغي، وكل امكانية أسلوبية في النص. إن نزق وتقلبات وخفة دم «يوسف» ثم الخوف عليه تستثير لدى «خليل» ما فيه من سمات الأنوثة أكثر مما استثارتها صداقة «ناجي». وهذا الانحراف هو السر الضابط للعلاقة الروائية بين الشخصيتين في مجموع النص : «إنني أطوّق يوسف كما طوقته زليخة»[9]. «أنا زوجة جنس آخر، كأنني في هبلي، أنتظر أن يأتي يوسف ذات يوم لخطبتي. يقرع الباب وهو في أبهى أثوابه ويطلبني.. وأنا أحمرّ خجلاً وأتلكأ قليلاً قبل أن أهز رأسي بالموافقة..»[10].

(6) المصدر نفسه، ص 97.

(7) المصدر نفسه، ص 126.

(8) المصدر نفسه، ص 135.

(9) المصدر نفسه، ص 137.

(10) المصدر نفسه، ص 138.

وحتى بعد مقتل «يوسف» لم ترجع العلاقة بينهما إلى سمتها الطبيعي : «أنا من قتل يوسف وخرج حرا من مغنطة جَسَدِه السام. أنا الحر الآن منه سأقوم إني قاتله وأضع اعترافي كبطيخة كبيرة. آكل موته لقمة لقمة حتى تخلص البطيخة»[11].

إن منطق السياق العام ينكشف إذن عن أواصر مَرضية، ورؤيا نرجسية سقيمة تلوّن العلاقات بين الجمل، والاختيارات البلاغية، ومضامين الصور نفسها. لكل ذلك لن تكون هناك أية غرابة في أن تتم النقلة، في الصورة المرصودة، من أبطال المجلات الرياضية إلى الوجهين الأيقوني والفرعوني. وفي هذه الحالة يلزم أن يستعين القارىء بمعجم التشكلات الروائية الرهيبة (من كافكا إلى الرواية الجديدة) لِيُغْذَى بمحاولة الفهم المرضي المتشنج، كما يبتغيه له السارد ويتفنن في تنميق تفاصيله.

* * *

التفات من المجرد المعمَّم إلى التفصيل المجسَّد :

«راح يضع سلم الصفحات، يستّفها درجة درجة ويصعد إلى النافذة العالية الصغيرة الشبيهة بنوافذ ديكورات المسرح، والمدهونة حديثاً، الريانة الزهر والاخضرار، الهفهافة الستارة، حيث يتَّكِىءُ الكاتب مبتسماً بشفقة وحنان للمرتقي التعبان القلق، يطعمه ورقاً حليبياً ويسقيه الحروف الدافئة، ثم يَروحُ يعبث بشَعْرِهِ المشعث بتؤدة بتؤدة، حتى يدخل إلى قلب القراءة كالداخل إلى النوم الجميل فتصعد النافذة عالياً وتتطاير حمولة القارىء من كل الخردة الأرضية، يتخفف من جسده ومن ذكرياته ويسبح في هواء رحمي والكاتب كالميتر ناجور أو معلم السباحة ذي الضمير، يعطيه زنده اللينة القوية فيضع خليل رأسه عليها وتتداخل ذرات جسده مع حركة الموج، يستغرق خليل في القراءة وتخف حمولة الوقت كثيراً...»[12].

حين يتأخر «يوسف» ينتاب «خليل» قلق الانتظار، فيحاول بالقراءة السلو وطرد الأفكار. النقلة تتم إذن من هاجس عقلي نفسي معمَّم إلى تفصيل من تفاصيله، حيث يُستدرج القارىء (بدون ضمائر الخطاب) للمتابعة الفكرية المتأنية وإعمال الذهن، بعد أن زُوّد بقدر بيّن من الخطاطات والعلامات النصية الدالة. غير أن تجربة القراءة تثبت مرة أخرى أن العلامات البلاغية لا تملك في ذاتها القدرة على تحقيق التصور المتكامل، فإمكانات التشبيه (كالداخل إلى النوم / كالميترناجور) ومطلق المجاز المتراوح بين ما هو كنائي واستعاري في كل جملة من

(11) المصدر نفسه، ص 159.

(12) المصدر نفسه، ص 135.

جمل الصورة ؛ لا يتيحان الاستغراق المؤمل في التشكيل اللغوي الذي نُضّد في عمقه بالنظر إلى حدود أرحب تتجاوز الصورة في ذاتها.

إنَّ شبكة المكونات والسمات المعوَّل عليها لتجسيد تفصيل الحدث العقلي، ترتبط ارتباطاً قوياً بالصورة الكلية للشخصية التي تمت أسلبتها من منظور الشذوذ والانحراف والحنين الأبدي إلى رحم الأم.

إن علاقة «خليل القارىء» بالكاتب لا تخرج عن أفق الاذعان للآخر الذي يكاد يدمج مجموع علاقات «خليل» الإنسانية والطبيعية. كذلك كانت صلته بـ «ناجي» و«يوسف»، ثم صلته بوالده التي أعرب عنها السياق بصورة مشكَّلة : «بمجرد أن تقع العين عليه وهو في نومه الصغير هذا، يتحرك في القلب ما يشبه أن يكون والد خليل الذي عنّفه تعنيفاً مبالغاً فيه لهفوة تافهة اتخذتها ذريعة لفشّة خلقك، ولا تملك الآن إلا أن تضع رأسه الصغير على ركبتك وتروح تمسح شعره العسلي الناعم كشعر الأطفال».

وليس إذعان «خليل» لقوة شخصية «الست إيزبيل» سوى استكانة غير مباشرة لسلطة الأم الحقيقية. وفي نفس الخط يندرج الخضوع الذي يستشعره «خليل» تجاه الدكتور «وضاح»، مثلما لا تخرج عن نفس النسق تبعية «خليل» لزعيم التنظيم الذي يمثل الانحراف الحقيقي جنسياً وسياسياً.

إن المعجم اللغوي والبلاغي للصورة المجسِّدة لفعل القراءة يستثمر ويؤكد في وقت واحد الإذعان المطلق لسلطة الأم الحاضرة / الغائبة : (الشفقة / الحنان / إطعام الورق الحليبي / سقي الحروف الدافئة / العبث بالشعر المشعث / النوم الجميل / الصعود إلى النافذة / التخفف من الجسد / السباحة في هواء رحمي / الكاتب المنقذ / وضع الرأس على الزند اللينة...). وحيث إن سلطة السياق تفلح بمثل هذه الصيغة في تضميخ كل إمكانات الصورة بقوانينها الأسلوبية والدلالية ؛ فلا يبقى أمام المتلقي حينذاك سوى القراءة المتوترة المستفزَّة التي تتعارض فيها الرغبة الجامحة للتلذذ بمتابعة الامتداد الحدثي، بضرورة اعمال العقل قصد الفهم.

* * *

تلك بإيجاز شديد عينات من الالتفات الأسلوبي المتباين التي تسود الكتابة الأسلوبية المعاصرة التي يحلو لها أن تنحو منحى التشكل والمراوغة والتحدي في خطابها للقارىء. إننا نحدس بأن الأمر يتعلق بثورة أسلوبية تصبو لتقويض هياكل البلاغة العتيقة لصالح امكانيات تعبيرية لم تتضح معالمها بعد. **إن حيرة القارىء المعاصر تكمن بالذات في ضآلة امكانيات التعويل على العلامات البلاغية في ذاتها تمثل الصور والاستحواذ على الدلالات.**

وما من شك في أن انبناء الصور في السرد المعاصر وفق قوالب مغايرة لصور الروايات

الكلاسيكية، يستلزم من القارىء مجهوداً ذهنياً زائداً. ومثل هذه الحقيقة تكشف في العمق عن أزمة النقد أكثر مما قد تقدح في القارىء الذي يحاول تجربة استكشاف النصوص والصور والأساليب في غياب قواعد ملموسة. فالنقد الروائي المعاصر بعد أن اكتشف مؤخراً خطأ القراءات المضمونية ؛ قام برد فعل مَرضي عكف فيه على مقاربات موغلة في الشكلية، تقرأ الرواية باسم الشعر، وتستقصي بلاغة السرد من زاوية طرفي المشابهة الضيقة. من هنا اقتراحنا بضرورة إثراء فعل القراءة المعاصرة بالاعتماد على طاقتي السياق والتجنيس اللتين لم يعوّل عليهما تصوّر «إيزر».



لسانيات النص

مدخل الى انسجام النص

محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء 1991

* * *

الشكل والخطاب

مدخل لتحليل ظاهراتي

محمد الماكَري، المركز الثقافي، الدارالبيضاء 1991.

الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني

ذ.محمد مشبال

كلية الآداب تطوان

تقديم :

إن البحث عن جذور تراثية عربية لمفهوم المتلقي، على نحو ما تطرحه الدراسات الفلسفية والأدبية الحديثة في الغرب، ليس مرمى بعيدا أو طموحا عزيزا فقط، ولكنه بالأحرى نهج فاسد لأية دراسة تتوخى انتاج معرفة «علمية» بالتراث. ولأجل ذلك كانت أفضل الكتابات حول التراث هي تلك التي تقوم على مراعاة السياق الثقافي والمعرفي الذي نشأت في أحضانه المفهومات والتصورات التي تروم صياغتها، وتسلك في سبيل ذلك المنهج التفسيري[1] الذي يسعى إلى فهم الظاهرة بتحليلها والبحث عن عللها، دون النهج التقييمي الذي يقوم على رهن نتائجه بمعايير نسبية مفروضة.

إن أية مقارنة بين موروثنا الفكري ونتائج التفكير المعاصر، تعد جحودا باستقلالية هذا الموروث في وجوده وقيمته. من هنا كان أهم شيء ينبغي أن يستأثر بعنايتنا في «الفكر الغربي» هو استثمار أدواته في التحليل وطرائقه في النظر، دون أن يكون لطروحاته وتصوراته أية أهمية بالنسبة لمنهجنا في القراءة.

ليس المهم إذن في هذه الدراسة أن ننتهي إلى مفهوم «جرجاني» للتلقي يناظر المفهوم الفلسفي والجمالي الحديث، ولكن الذي يعنينا بالدرجة الأولى، هو أن نفهم تصور «عبد القاهر الجرجاني» ونفسره في ضوء بعض الأسئلة التي تفرض نفسها على تفكيرنا الراهن، ولكننا لا نأمل إلا اجابات يقدمها عبد القاهر نفسه، وهي اجابات لا يمكنها إلا أن تحمل ملامح السياق المعرفي الذي احتضنه.

---

(1) حول هذا النوع من القراءات انظر : «مفهوم النص دراسة في علوم القرآن» لنصر حامد أبو زيد المركز الثقافي العربي، 1990، أيضا مقالة لنفس الكاتب : «الأساس الكلامي لمبحث المجاز في البلاغة العربية» المنشور في : دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي، دار القاهرة للنشر والتوزيع، 1983.

خصائص الأثر الجمالي

يعيد «عبد القاهر» في كتاباته، صياغة قضية اللفظ والمعنى من منظور جديد يتبنى فيه رأي الجاحظ، الذي يعتبر الشعر قولا نوعيا مخصوصا تميزه الصياغة والتصوير أو النظم. وليس النظم في تصور «عبد القاهر» إلا معنى مشكلا تشكيلا فنيا يقوم في جوهره على الغرابة.

يسعى «عبد القاهر» جاهدا لتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى نحو بناء تصور ناضج لنمط القول الشعري. وقد تطلبت منه هذه المحاولة، إعادة قراءة الموروث البلاغي والنقدي السابق من أجل تحديد جملة من المصطلحات التي تمثل المفهومات الأساس للتصور المقترح.

يميز «عبد القاهر» بين المعنى الذي هو «الغرض» والمعنى الذي هو «صورة» فالغرض هو المعنى المفارق للهيئة اللغوية، أي البناء النحوي والمجازي. أما الصورة فهي المعنى الذي لا تحصل عليه إلا بواسطة الهيئة اللغوية، إنه لا ينفك عن بنائه النحوي والمجازي وغير منفصل عن طبيعة تلقيه : «ولا يغرنك قول الناس» قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه «فإنه تسامح منهم، والمراد أنه أدى الغرض فأما أن يؤدي المعنى بعينه.. حتى لاتعقل ههنا الا ما عقلته هناك، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك.. وفي غاية الاحالة... وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز... واعلم أن هذا كذلك ما دام النظم واحدا، فأما اذا تغير النظم فلابد حينئذ من أن يتغير المعنى...» (الدلائل : 261 ــ 265)[2] من هنا يجوز أداء الغرض الواحد بهيئات لغوية مختلفة ولا يتأتى ذلك بالنسبة للمعنى بما هو صورة أو تشكيل يحدث أثرا جماليا في المتلقي.

ان المعنى الشعري ــ عند عبد القاهر ــ صياغة لغوية تنطوي على قدر كبير من الصنعة والحذف والغرابة والتعجيب : «سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة واحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصنع الحاذقُ حتى يغرب في الصنعة.. ويبدع في الصياغة» (الدلائل : 423). ويصرح «عبد القاهر» بأنه يستمد مصطلحاته من تراث أسلافه، فقد أخذ مصطلح «الصورة» عن الجاحظ : «...وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ : «وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير...» (الدلائل : 508 ــ 509).

---

(2) من الآن فصاعدا سأشير إلى كتابي «دلائل الاعجاز» و«أسرار البلاغة» بلفظي (الدلائل) و(الاسرار) مشفوعين برقم الصفحة المقتبس منها.

إن التصوير يضفي على أصول المعاني والأغراض الخصوصية الشعرية، إذ يجعلها مرتبطة بمبدعتها ومتلقيها فالصورة إبداع فردي تستمد خصوصيتها من بنائها ووظيفتها، ذلك أنها تقوم على استغلال الطاقات النحوية والمجازية الكاملة في اللغة، فتتحول المعاني على أثر ذلك من «الخرز» إلى «الجوهر» ومن «الغثاثة» إلى «البلاغة». ويكون موقعها في نفوس متلقيها مغايرا لحال انعدام التصوير. وجملة الأمر أن «المعنى» لا يُدْرك إلاّ في سياق آلياته اللغوية وعلاقته بمتلقيه، لتصبح «الصورة» بناءًا لغويا مع المتلقي. والرسم الآتي يكشف عن طبيعة اشتغال المعنى الشعري في تصور «عبد القاهر» البلاغي :



في ضوء هذا التصور يصبح القول الشعري صورة يتضافر فيها المكون النحوي والمجازي لإحداث الأثر الجمالي في المتلقى. وقد أطلق «عبد القاهر» على هذا «الأثر» جملة من المصطلحات تكشف جميعها الأهمية التي يوليها للمتلقي في صياغة تصوره لجمالية الشعر. وعند فحص هذه المصطلحات تتجلى خصائص الأثر الجمالي التي يجوز لنا صياغتها مجملة في ثلاثة مظاهر كبرى :

1 ــ التأثير

يعد التأثير معيارا لتفاضل الصور : «لا يكون لأحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها» (الدلائل : 258). ولتحديد طبيعة التأثير الشعري، فإن «عبد القاهر» يحيل إلى ضروب التأثير في فنون التصوير، وهو أمر يفيد وعيه

بخصوصية التأثير الفني وافتراقه عن التأثيرات غير الفنية : «فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات، التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بمايقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه [...] فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق...» (الأسرار : 317). ولئن كان النص يوحي بضرورة انفتاح الناقد الأدبي على الفنون الأخرى في وعيه بالظاهرة الجمالية، فهذا لا يعني محو الفروق الدقيقة بين طبيعة التأثير الشعري والتأثير الفني في عمومه، ولكن الأهم الآن هو إدراك هذا الضرب من التأثير في سياقه الصحيح الذي يشكف عن وعي متقدم بطبيعة الشعر وخصوصية تلقيه.

لم ينفصل تحليل «عبد القاهر» للصور الشعرية(*) وتعليله لجماليتها عن سبر أحوال المتلقي وتشريح التأثيرات التي تحدثها في النفوس. وقد وظف في سبيل ذلك قائمة من الألفاظ لاستجلاء «حال المعنى وموقعه»، إذ يعد تحليله لسيكلوجية المتلقي جزءا من منهجه في قراءة النصوص وفحص الصور ــ أو على جهة الجملة ــ في بناء تصوره لبلاغة الشعر.

في أكثر من موضع أورد «عبد القاهر» ألفاظ تكشف عن الأثر الجمالي للغة في نفس المتلقي، يقول : «أفتري لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالاعجاز روعة وتحضرك عن تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها»، ويقول معلقا على لفظة لم يحسن استعمالها في هذا الموضع كاحسن في موضع آخر : «...تجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتذكير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ومن الإيناس والبهجة» (الدلائل : 47).

وفي سياق تفضيله للتعبير المجازي على التعبير الحقيقي، يحتكم إلى حال المتلقي : «أرجع إلى الذي هو الحقيقة... ثم أسبر حالك ؟ هل ترى مما كنت تراه شيئا» (الدلائل : 295).

لقد أصبح المتلقي طرفا في العملية الإبداعية الشعرية ومعيارا تقاس به درجات جمالية الصور.

إن اللذة التي تغمره ازاء بعض التراكيب قد تسلبها منه تراكيب أخرى تفتقر إلى لطائف البلاغة، فتصير النفس إلى حال عادية : «انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن

(*) انبه القارىء إلى أنني أستخدم هذا المصطلح بنوع من الاجتهاد مستندا إلى جهاز عبد القاهر الاصطلاحي نفسه.

والحلاوة ؟ وكيف تعدم أريحيتك التي كانت ؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها» (الدلائل : 99).

وبتتبعنا لجدول الالفاظ الدالة على التأثير الشعري، نلاحظ وفرتها وعمق بعضها. ويستحسن أن نقدمها للقارىء في هذه السلسلة حتى يتمكن من انعام النظر في هذه الملاحظة : «الاريحية»، «الارتياح»، «الهزة»، «الروح»، «الخفة»، «الايناس»، «الأنس»، «البهجة»، «الروعة»، «الهيبة»، «الاهتزاز»، «النشوة»، «الصبابة»، «الكلف»، «المحبة»، «الشغف»، «كرم الموقع»، لطف التأثير»، «الحسن»، «الايناق»، «التعجيب»، «الغرابة»، «الفتنة»، «السحر»...

وإذا كان بعض هذه الألفاظ قد ارتقى إلى درجة الاصطلاح بحيث صار يحتل مكانة مركزية في بعض التصورات النقدية، مثل لفظي «التعجيب» و «الغرابة» اللذين سادا في الخطاب النقدي عند الفلاسفة المسلمين وحازم القرطاجني، فإن البعض الآخر يوحي بحمولة ثقافية وتاريخية على درجة قصوى من الأهمية كفيلة بأن تطرح قضية التأثير الشعري عند «عبد القاهر» طرحا أعمق مما قد تكشف عنه الدلالة المعجمية الضيقة. ونؤثر أن نقتصر هنا على لفظ «السحر» الذي يعد في نصوص «الدلائل» و«الاسرار» مظهراً من مظاهر الأثر الجمالي في المتلقي.

إذا كانت بعض الأبحاث[3] قد تقصت التقاء الشعر بالسحر باعتبارهما نشاطين متماثلين تاريخيا، أي في الممارسة الاجتماعية، وكشفت عن تماثل طبيعتهما البنيوية، فإن قراءة في التحديدات التي يسندها «اللسان» للفظ السحر، من شأنها تعميق فهمنا للفضاء الثقافي الذي يصدر عنه «عبد القاهر» في استخدامه لهذا اللفظ وتسهم في ادراك ماهية التأثير الشعري. يقول ابن منظور : «ومن السحر الأُخْذَة التي تأخذ العين حتى يظن أن الأمر كما يرى وليس الأصل على ما يرى»، وهذا المعنى هو نفسه المستفاد من تحديد «عبد القاهر» للتخييل الذي يريد به «ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها مالا ترى» (الأسرار : 253)

ومن معاني السحر أيضا «صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره فكأن الساحر ــ لما أرى الباطل في صورة الحق وخيل الشيء على غير حقيقته ــ قد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه «وما أشبه هذا المعنى بصنيع الاستعارة التي تعمد إلى نقل اللفظ عن أصله في اللغة إلى غيره متجاوزة به مكانه الأصلي الى مكان آخر. ولما كان التخييل والاستعارة من خصائص الشعر في تصور «عبد القاهر»، فإن تماثل معانيهما مع معاني السحر يقتضي تماثل طبيعة التأثير الشعري لتأثير السحر. هذا وينبغي ألا ينحصر مفهومنا للسحر في نطاق النعوت السلبية

(3) انظر على سبيل المثال «صلة الشعر بالسحر»، مبروك المناعي، مجلة فصول، المجلد العاشر 1991

التي لحقت ممارسته في ظل الاسلام، فقد جاء في «اللسان» أن السحر عند بني اسرائيل كان «نعتا محمودا» و«علما مرغوبا فيه» ولم يكن «كفرا ولا كان مما يتعايرون به» وكانت مخاطبتهم لموسى بالساحر تعني عندهم : العالم، ومن معاني السحر : الفطنة والحكمة. وكما كان السحر علم قوم موسى، فإن الشعر علم أهل الجاهلية، لم يكن لهم علم أصح منه. وقد دافع «عبد القاهر» عن الشعر دفاعا مباشرا كشف عن أهمية هذا الضرب من القول في الثقافة العربية الاسلامية. واذ يصف تأثيره بالسحر فانه يحيل إلى جذور الثقافة العربية، إلى قيمة السحر ووظيفته في المجتمع القديم.

ان اعتبار الوظيفة التأثيرية خاصية من خصائص تلقي الشعر، فكرة تعود جدورها في الثقافة العربية، إلى النص الديني الذي ألح على سحر البلاغة في حديث الرسول ﷺ : «ان من البيان لسحرا». بل إن النص القرآني ببلاغته المعجزة، قام على تحقيق الوظيفة التأثيرية، وقد برزت في الردود الصادرة عن بلغاء قريش عندما استمعوا لآي التنزيل : يروى في هذا الصدد أن الوليد بن المغيرة، وصف الكلام القرآني بـ : «إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة، وان أسفله لمغدق وان أعلاه لمثمر».

إن التأثير هو شعور بالنشوة واللذة أو الراحة الوجدانية تغشى المتلقي على إثر تلقيه للصورة. وهذا الضرب من التأثير الذي يحقق المتعة لا يمكن أن يحصل، في نظر «عبد القاهر» إلا إذا توفرت خاصية أخرى من خصائص الأثر الجمالي التي نصطلح عليها بـ «التأمل».

2 ـ التـأمـل

ان متعة النص أو لذة القراءة، لا تتحققان بصورهما العميقة إلا عند بذل الجهد وتجشم العناء من أجل الفهم : «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف» (الاسرار : 126). وإذا كانت الراحة الوجدانية التي يستشعرها القارىء بعد وقت طويل من التفكير والتأمل المضني، تمثل علة في تفاضل أنماط الكلام. فإن الحاجة إلى التأمل تمثل وجها آخر لاحداث هذا التفاضل : «وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل. إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما» (الأسرار : 136) ولأجل ذلك ينفي «عبد القاهر» المزية عن كل ما لا يستعان عليه بالنظر ويوصل إليه بإعمال الفكر (الدلائل : 396)، فقد سلب كل قيمة فنية من اللفظ المفرد الفصيح أو الغريب ومن مراعاة صحة الإعراب... وذلك انسجاما مع تصوره الذي يقضي بإضفاء المزية والفضل على كل ما طريقه شاقة والا «سقط تفاضل السامعين في الفهم والتصور والتبين. وكان كل من روى الشعر عالما به وكل من حفظه... ناقدا في تمييز جيده من رديئه» (الأسرار : 132)، فالعناصر التي لا تستوجب تأمل المتلقى لا يجوز أن تكون

مما يجلب للكلام المزية. وقياسا على هذا المبدأ فإن النصوص التي لا تستدعي التفكير وتستغني عن التأمل نصوص تهدر المتلقي، ومن ثم فهي نصوص غير جمالية. ولعل هذا هو السر أيضا في الحماس الذي أظهره «عبد القاهر» للمعنى في سياق موقفه من قضية «اللفظ والمعنى» واحتفائه بالنظم والاستعارة والتمثيل والكناية وكل ما طريق العلم به «المعقول» دون اللفظ : «إنَّا نعلم أن المزية المطلوبة.. مزية فيما طريقه الفكر والنظر من غير شبهة، ومحال أن يكون اللفظ على صفة تستنبط بالفكر ويستعان عليها بالروية» (الدلائل : 395) فالمزية إذن «من حيز المعاني دون الالفاظ، وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك، وتعمل رويتك، وتراجع عقلك، وتستنجد في الجملة فهمك» (الدلائل : 64).

ان الأهمية التي يوليها «عبد القاهر» للتأمل في تلقي الصورة الشعرية، انعكست على مواقفه من قضايا النقد الأدبي التي طرحت في عصره. ويبدو أنه يستند في نظره المحتفي بهذه الخاصية إلى «الجاحظ» الذي كتب قائلا حول ما في الفكر من فضيلة : «وأين تقع لذة البهيمة بالعلوفة ولذة السبع بلطع الدم وأكل اللحم، من سرور الظفر بالاعداء، ومن انفتاح باب العلم بعد ادمان قرعه... فإذا مدت الحلبات لجري الجياد، ونصبت الاهداف لتعرف فضل الرماة في الابعاد والسداد، فرهان العقول التي تستبق، ونضالها الذي تمتحن قواها في تعاطيه هو الفكر والروية والقياس والاستنباط» (الاسرار : 135 — 136) من هنا استحق المتلقي الذي يجتهد في طلب المعنى الدقيق بالعقل والتدبر أن يكون من أهل المعرفة : «فانك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك الا أن تشقه عنه.. ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه.. فما كل أحد يفلح في شق الصدفة. ويكون في ذلك من أهل المعرفة» (الاسرار : 128). ويضع عبد القاهر «المتلقي» في سلم يحتل أعلى درجاته ذلك الذي يخرق الحجاب بالنظر ويغوص على الدر في قعر البحر ويصعد في الشاهق ويقتدح الزند ويحفر عن عروق الذهب. وما كان من الكلام يتطلب مثل هذا الجهد، فهو الضرب المقدم الذي يمتلك صفة البلاغة. وفي الشعر تكون الحاجة الى الفكر بينما تختفي في «الكلام الغفل مثل ما... يتكلم به العامة في السوق» (الاسرار : 132) وهو الضرب الغث والساذج الذي تعافه النفس وتذهب نشوته ومن ثم تقصى وظيفته التأثيرية.

ان الامور الخفية والمعاني الروحانية لا يمكن أن يحصل للمتلقي علم بها : «حتى يكون مهيئا لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ويكون له ذوق وقريحة» (الدلائل : 547) أي أن التأمل يستند إلى استعداد فطري للفهم والتقييم.

هذه بعض أوصاف متلقي الشعر، كما يفترضها «عبد القاهر»، فإذا كان التأمل أحد خصائص الاثر الجمالي وأحد مظاهر تلقي الشعر، فهو أيضا يمثل أحد سمات الشعر العباسي،

على نحو ما تبلور في تجربة أبي تمام. كما أن النص الديني لم يكن بعيدا عن الدعوة إلى أعمال العقل والنظر والاجتهاد وامتحان القدرة. وقد مضى المعتزلة في الدعوة إلى العقل شأوا بالغا معتدين بالارادة البشرية.

غير أن التأمل أو التفكير يرتبطان بخاصية أخرى من خصائص الأثر الجمالي، تجعلهما ممارسة فعلية وحدثا ملموسا وهي ما نصطلح عليها بـ «القراءة».

3 ـ القـراءة

ان تمكينه للذوف في عملية التلقي يعتبر خطوة هامة على طريق الاعتداد بالقراءة بوصفها حدثا يساهم في تشكيل النص. وإذا كانت الحاجة إليه ضرورية حتى تستقيم القراءة المطلوبة وحتى لا يصبح العلم بأسرار النص قواعد ثابتة تدرك بالتعلم، فإن هذا الذوق لا يؤدي بالضرورة إلى القراءة العالمة التي يسعى إليها «عبد القاهر»، فالمتلقي ينبغي أن يتخطى المعرفة العامة والوصف المجمل إلى المعرفة الدقيقة التي توصل القارىء إلى وضع يده على الخصائص والسمات التي يكون بها الشيء مؤثرا. إن وظيفة القارىء/ الناقد في هذه الحال هي المواظبة من أجل تعليل القيمة الجمالية وتفسير الاستجابة إليها، وان يتجاوز تعليله الاشارة إلى العبارة، وعلى هذا النحو تصبح «القراءة» تفسيرا للتأثير الذي يحصل فينا بعد تأمل المعاني الخفية، ولا يقوى على تفسير هذا الشعور الجمالي إلا «أهل المعرفة» الذين أوتوا الطبع والقريحة في تميز أصناف الكلام ونالوا من الصبر على التأمل والمواظبة على التدبر، ما يفضي بهم إلى الاستغناء عن المجمل إلى التفصيل والتعليل. وهذه هي صفات القراءة «الشاقة» التي تعد إحدى خصائص الأثر الجمالي للشعر.

في مواطن كثيرة من كتابيه يصف عملية القراءة الجمالية باعتبارها مظهرا يجسد التفكير الدقيق الذي تتكشف عنه الصور الشعرية اللطيفة : «واعلم أن أمما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك، في توخي المعاني... أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك. نعم، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين» (الدلائل : 45). إن القارىء/ الناقد ازاء الصور المركبة والمعاني الخفية يشبه الباني الذي يفكك ثم يعيد الترتيب ليستقيم الفهم، فالوقوف على الغرض من قول الشاعر :

كالبدر أفرط في العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب

يقتضي من المتلقي الربط بالرجوع إلى البيت الأول :

دان إلى أيدي العفاه وشاسع عن كل ند في الندى وضريب

«فتتصور حقيقة المراد منه ووجه المجاز في كونه دانيا شاسعا وترقم ذلك في قلبك، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر، ثم تقابل احدى الصورتين بالأخرى وترد البصر من هذه إلى تلك..» (الأسرار : 133). «عبد القاهر» يعتبر الربط وظيفة من وظائف القراءة الجمالية لأن «المعاني الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثانٍ على أول ورد تالٍ إلى سابق» (نفسه).

ولقد كانت تفرقته بين المعنى المعجمي والمعنى السياقي، بين المعنى المستفاد من اللفظ في وضع اللغة، وبين المعنى المستدل عليه بمعنى اللفظ، تفرقة أساسية من أجل الاعتراف بموقع القارىء في عملية تشكيل الصور وإبداعها، وإن معرفة معنى «كثير رماد القدر» حصلت «بأن رجعت إلى نفسك فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا.. على أنه تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فيها للقرى..» (الدلائل : 431). فالكناية صورة لا تتشكل إلا بعملية ذهنية يقوم بها المتلقي مستعينا بالسياق الثقافي العام الذي تنتمي إليه هذه الصورة. هذا الاستدلال وهذا التأويل لا يكونان إلا مع ما طريقه «المعقول» دون «اللفظ» مثال «الاستعارة» و«التمثيل» و«الكناية»، فالصورة تملك معناها الاول بمقتضى الوضع اللغوي ولكنها تخلق معنى آخر يظل في حاجة إلى الاستكشاف والتحديد، وهو ما تناط مهمته بالمتلقي. هذه اذن إحدى سمات «القراءة» في النصوص الجمالية.

إذا كان عبد القاهر قد صاغ نظريته البلاغية للشعر بمراعاة «المتلقي» باعتباره طرفا في العملية الابداعية يتحدد بمجموعة من العلاقات والخصائص، من بينها مشاركته في خلق المعنى وانجازه، فإنه يقر صراحة بأنه نفسه لم يملك ازاء نصوص الخطاب البلاغي الموروث من الاسلاف، إلا التأويل والتفسير : «إذا قرأت ما قاله العلماء في (علم الفصاحة) وجدت كله رمزا ووحيا، وكناية وتعريضا، وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له الا من غلغل الفكر وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض ويصل بها إلى الخفي كأن بَسْلاً حراما أن تتجلى معانيهم سافرة الاوجُه لا نقاب لها» (الدلائل : 455).

إن الآليات التي تتحلى بها بعض النصوص على مستوى اللغة والأسلوب تجعلها تحتمل أكثر من معنى، إنها نصوص تستدعي القارىء لما تحمله من إمكانات التأويل، إنها تفتح سبل المغامرة أمام فعل القراءة : «ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى «الفصاحة» و«البلاغة» و«البيان» و«البراعة» وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها (الدلائل : 34).

ان الأثر الجمالي بخصائصه المذكورة أعلاه لن يصبح موضع الفعل المحقق، إلا إذا توفرت مجموعة من المؤشرات النصية التي تعد ضوابط هذا الأثر، ان التأثير والتأمل والقراءة بوصفها

وظائف المتلقي نحو النصوص الأدبية، ترتبط بسمات فنية وأسلوبية محددة ارتباطا جدليا قوامه التفاعل المتبادل، فالمتلقي يسهم في إنجاز المعنى وخلق الوظيفة الجمالية بقدر ما تتوفر في النص المؤشرات اللازمة في تحقيق ذلك، وهذه المؤشرات لا تغدو ذات بعد جمالي إلا بقدر ما يتوفر الأثر بخصائصه التي سبق تحليلها.

لقد تمثلت أهيمة «عبد القاهر» في وضعه لضوابط الأثر الجمالي وتحليله الدقيق للمؤشرات الأسلوبية في النص. كيف تحدث النشوة وتحصل الغرابة في الشعر ؟ ما هي البواعث الجمالية التي تضبط الأثر ؟

ان تصور «عبد القاهر» لجمالية الشعر وان ارتكز على مقومات نصية أسلوبية، فانها لا تنفك عن ادراك المتلقي لها وتأثره بها ومشاركته في تشكيلها.

ضوابط الأثر الجمالي

1 ــ الصورة العقلية

المقصود «بالصورة العقلية» كل تشبيه أو استعارة كانت المشابهة فيهما عقلية تستوجب تأويلا ومشاركة من المتلقي.

أ ــ هناك تشبيه شيئين من جهة أمر بين لا يُحتاج فيه إلى تأويل وهو النوع الذي يكون فيه الاشتراك في الصفة يقعُ في نفسها وحقيقة جنسها (خد كالورد).

ب ــ وهناك نوع من التشبيه لا تتحصل المشابهة فيه إلا بضرب من التأول، وهو النوع الذي يكون فيه الاشتراك في الصفة يقع في حكم لها ومقتضى (لفظ كالعسل).

تنطوي هذه التفرقة التي قدمها عبد القاهر على تصور للتشبيه يراعي المتلقي. يسمى النوع الأول «تشبيها» والنوع الثاني «تمثيلا» وقد احتفى بهذا النوع الأخير لما تقتضيه صوره من مشاركة المتلقي في تشكيلها. وهو على مراتب في حاجته إلى التأويل : «إن ما طريقه التأول يتفاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه.. ومنه ما يُحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يُحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة» (الأسرار : 83). وقد عرض لنماذج من التمثيلات لا يفهمها حق الفهم «إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة» وهي لا ترى إلا في «الآداب والحكم المأثورة عن الفضلاء وذوي العقول الكاملة» ولم تكن كذلك إلا لأنها خضعت في تشكيلها للعقل. وهناك أيضا صور تمثيلية متداولة في «كلام العامي» ويستوي في معرفتها «اللبيب اليقظ والمضعوف المغفل». والتشبيه العقلي الذي يسميه «عبد القاهر» بالتمثيل، كلما كانت المشابهة فيه عقلية محضة، كلما كانت بنية الجملة أكثر تفصيلا وطولاً.

مراتب الاستعـارة

لقد اعتد «عبد القاهر» بالاستعارة معتبرا إياها عنصرا أساسيا في خلق التأثير الجمالي، وخاصية من خصائص الغرابة التي تواجه قارىء النصوص الأدبية. وعلى نحو ماتدرج «التشبيه» في مراتب جمالية متفاوتة حسب طبيعة ارتباطه بالمتلقي، فإن للاستعارة أيضا مراتب جمالية تتصدرها الاستعارة التي يكون فيها للمتلقي وظيفة المشاركة الإبداعية :

أ ــ الاستعارة القريبة من الحقيقة، وفيها يشترك المستعار والمستعار له في الجنس.

ب ــ الاستعارة التي يشترك طرفاها في صفة توجد فيهما على الحقيقة وهما جنسان مختلفان.

ج ــ الضرب الثالث، هو الصميم الخالص من الاستعارة، وفيها تكون المشابهة «صورة عقلية» فلا اشتراك بين المستعار منه والمستعار له في «عموم الجنس» أو في «طبيعة معلومة أو في «هيئة وصورة» : واعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها... وههنا تخلص لطيفة روحانية فلا ينصرها إلا ذوو... العقول النافذة» (الاسرار : 60).

إن المشابهة في الاستعارات الخالصة «صورة عقلية» لا تُدرك إلا «بغريزة العقل ولا تعقلها إلا بنظر القلب». وقد قدم عبد القاهر تحليلات دقيقة لنماذج من هذه الاستعارات كشفت عن العمل الذهني الذي يضطلع به المتلقي في إدراكه للمعاني، وهو ما يفيد أن إطلاق «الصور العقلية» على هذا الضرب من الاستعارة إنما يحيل إلى الدور الذي يقوم به المتلقي في عملية التشريح والفهم. أما الضروب الأخرى فتستغني في إثبات معناها عن العقل، ولأجل ذلك كانت أقل استعارية.

2 ــ التصوير الحسي

لا يتعارض التصوير الحسي مع المشابهة العقلية التي تستوجب التأول. فالشبه العقلي الذي يصل إليه المتلقي عن طريق التفكير، قد يقدم تقديما حسيا، ان الصورة العقلية هي «تمثيل» ينطوي على مشابهة لم تستخرج إلا بضرب من التفكير، غير أن صيغة هذا التمثيل تعتمد التصوير الحسي الذي يجعلها أكثر تأثيرا : «لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع... يفضل، المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام... وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجبه تقدم الالف» (الأسرار : 108). يفيد هذا النص أن للتصوير الحسي ميزتين تجعلانه أقوى تأثيرا في المتلقي، أولاهما : قوة المعنى. وثانيهما : صفته الحميمية وألفته وانغراسه في الذاكرة البدائية للانسان.

انه يرجع باللغة إلى أصلها الأول، أعني «حسيتها» واعتمادها «المشاهدة» وسيلة للتصوير. إن

«التمثيل بالمشاهدة يزيدك أنسا». ولتوضيح ذلك يقارن «عبد القاهر» بين عبارتين احداهما مجردة والاخرى حسية، فينتهي إلى إقرار قوة تأثير هذه الأخيرة في المتلقي، وتقول : «فلان اذا هم بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على امضاء عزمه ولم يشغله شيء عنه فلا تحصل «الهزة» و«الأريحية» في النفس مثلما تحصل مع قوله :

اذا هم ألقى بين عينيه عزمه ونكب عن ذكر العواقب جانبا

وذلك لأنه «أراك العزم واقعا بين العينين وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين» (الاسرار : 115).

3 ــ ائتلاف المختلفات

يعد التأليف بين شيئين مختلفين في الجنس أبرز مقياس لتحقق الاثر الجمالي للصورة التشبيهية : «لا يقع بها (التشبيهات) اعتداد ولا يكون لها موقع من السامعين ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقررا بين شيئين مختلفين في الجنس... اذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب» (الاسرار : 136) ذلك ان الاشتراك في الجنس يجعل المشابهة قائمة في ذات الصورة فيؤدي بها إلى الاستغناء عن التأمل، ومن ثم يكف المتلقي عن تمثيل دور المشاركة في تشكيل الصورة.

ان الحذق يقتضي إيجاد الائتلاف في المختلفات وهي خاصية توجد في جميع الصناعات التي تستوجب التأمل «وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين كان شأنها أعجب (الاسرار : 136).

ان الشاعر الذي يوجد الائتلاف بين المختلفات، والتشابه بين المتباعدات، يوفر لصوره الغرابة والحسن، ويكون لها حظ من مشاركة المتلقي في ابداعها. يقول الشاعر :

ولا زوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في إطراف كبريت

تقوم الصورة في هذين البيتين على الجمع بين المتنافرين، البنفسج وهو النبات الغض يشبه بلهب نار في جسم يابس. هذا التباين الشديد مع الائتلاف القوي هو ما يجعل هذه الصورة تحقق أثرها الجمالي.

4 ــ الصورة التفصيلية

ان التشبيهات التي تعمد إلى التفصيل تكون حاجتها إلى التأمل أكثر من التشبيهات التي تنهج طريق التصوير المجمل : «إنا نعلم أن الجملة أبدا أسبق الى النفوس من التفصيل وانك

تجد الرؤية نفسها لا تصل بالبديهة الى التفصيل، ولكنك ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ثم ترى التفصيل عند اعادة النظر» (الاسرار : 147). ان الصور المفصلة قد تكون مركبة من شيئين او أكثر و«متى زدت في التشبيه على مراعاة وصف واحد أو جهة واحدة فقد دخلت في التفصيل والتركيب وفتحت باب التفاضيل» (الاسرار : 164) ومراتب هذا التفاضل بين الصور المفصلة تقع بحسب درجات الاستقصاء الذي يطال بعضها.

من الصور المفصلة قول بشار :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا ... وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

الذي لم يقتصر فيه على تشبيه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل ولكنه استقصى الصورة التشبيهية فصور هيئة السيوف في المعركة بلفظ «تهاوى». ومن الصور المستقصاة التي تستوجب التفضيل قول ابن المعتز :

كأنا وضوء الصبح يستعجل الدجى ... نطير غرابا ذا قوادم جون

ان موضع الدقة والسحر ليس في تشبيه ضوء الصبح الذي يظهر في الظلمة بالغربان ذات القوادم البيضاء، ولكنه جعل قوة ضوء الصبح تدفع الظلمة وتستعجل رحيلها، فقال : «نطير غرابا» ولم يقل «غراب يطير» مثلا وذلك ان ازعاج الطائر في هدوئه يكون أسرع لطيرانه (الأسرار : 162 ــ 163).

5 ــ الصورة النحوية

يقر «عبد القاهر» أن الصياغة النحوية الدقيقة تؤازر لطف الاستعارة وغرابتها، إذ يؤذن غيابها بافتقاد الصفة الشعرية وسلب المتلقي الشعور باللذة. فإذا عمدنا إلى نثر الصورة النحوية الشعرية لهذا البيت :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا ... انصاره بوجوه كالدنانير

وقلنا : «سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره» فـ «انظر كيف يكون الحال» وكيف تعدم أريحيتك التي كانت ؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها ؟ (الدلائل : 99).

لقد أشار «عبد القاهر» الى جملة من وجوه الصياغة النحوية التي تخلق الغرابة وتدعو إلى التأثير والتأمل، ففي تعقيبه على أبيات شعرية للبحتري يقول : «إذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك ووجدت لها اهتزازا في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فانك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر وحذف واضمر وأعاد وكرر وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو» (الدلائل : 85 ــ 86) وكأنه يرد الاثر الجمالي في الاستعارة الى علاقاتها النحوية، وهذا هو السر في تحليلاته لالمع الاستعارات الشعرية

الموروثة في ضوء نظرية النظم : ان الصورة الشعرية المأثورة «وسالت بأعناق المطي الاباطح» لا يرجع حسنها إلى طبيعة التماثل في الاستعارة ولكن إلى طبيعة تركيبها النحوي (الدلائل : 75 — 76).

يرجع حسن التراكيب إلى ما تنطوي عليه من «شدة الخفاء وفرط الغموض» (الدلائل : 285) فالتعدد الدلالي مزية يفضل بها القول الشعري لما تستوجبه التراكيب الغامضة من تأمل : «واعلم انه اذا كان بينا في الشيء أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه وأنه الصواب، إلى فكر وروية فلا مزية، وانما تكون ويجب الفضل اذا احتمل.

في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجها آخر...» الدلائل : 286) ويورد مثالا لهذا الصنف من التراكيب، قوله تعالى : ﴿وجعلوا الله شركاء الجن﴾، فالمعنى مع التقديم وان أفاده التأخير أيضا، فانه مع تقدير الشركاء» يفيد هذا المعنى ويفيد معه معنى آخر، وهو أنه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا غير الجن». وقد يرجع خفاء التراكيب وغموضها إلى بنائها المتشابك والمتداخل، ويتبين هذا النمط في الأبيات التي تراوح بين معنيين في الشرط والجزاء معا :

إذا ما نهى الناهي فلج بين الهوى أصاخت إلى الواشي فلج بها الهجر

وله وجوه أخرى (انظر : 93 إلى 96 من الدلائل).

هذه أمثلة لوجوه الصياغة النحوية التي اعتبرها «عبد القاهر» ضابطا من ضوابط الأثر الجمالي للشعر، غير أنه بنظره الثاقب، كان يعي أن مزية التراكيب ليست مطلقة أو كاملة وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم (الدلائل : 87).

عوائق الأثر الجمالي

لقد رأينا سابقا أن غموض الصورة يحقق تأثيرها الجمالي لما تستوجبه من جهد في طلب معناها : «ان المعنى اذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة.. وما كان منه ألطف كان امتناعه عليه أكثر واباؤه أظهر واحتجابه أشد» (الأسرار : 126). غير أن هذا الجهد قد يصبح زائدا إزاء صورة معقدة، فيكون التعقيد عائقا في وجه تحقيق الأثر الجمالي : «والمعقد من الشعر والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ويشيك طريقك إلى المعنى ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك، وشعب ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب» (الاسرار : 135).

إذا كان الغموض خاصية جمالية تستحضر المتلقي بإشراكه في العملية الابداعية، فإن التعقيد يعطل فاعليته اذ يصبح عاجزا عن صنع أي شيء.

اذا كانت الندرة والغرابة في الصور تستفزان تفكير المتلقي لأن الشبه فيها «مما لا يتسرَّعُ إليه الخاطر ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر» (الاسرار : 144) فإن أُلفَتَها تؤذن باقصاء مشاركته : «ان كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدا فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل» (الاسرار : 151) أي أن هناك صورا يكاد يشترك في ابداعها جميع أصناف الناس بينما لا يقع على الصور الاخرى إلا أرباب الكلام.

إلى جانب التعقيد والألفة اللذين يعوقان تحقيق الاثر الجمالي ـــ في تصور عبد القاهر ـــ هناك أيضا «التكرار»، ذلك أن تداول الصور وتكرارها يهدران فاعليتها الجمالية وطاقتها في استثارة المتلقي. ولأجل هذا ينبغي للموازنة بين صورتين أن تراعي موقعهما في التطور التاريخي مادام الاستعمال يذهب بالجدة ويذوي الطراوة : « واعلم أن من حقك أن لا تضع الموازنة بين التشبيهين في حاجة أحدهما إلى زيادة من التأمل على وقتنا هذا ولكن تنظر إلى حالهما من قوى العقل و لم تسمع بواحد منهما فتعلم أن لو أرادهما مريد واتفقا له جيمعا، و لم يكن قد سمع بواحد منهما أيهما كان يكون أسهل عليه.. وأيهما تجده أدل على ذكاء من تسمعه منه... وانما اشترطتُ عليك هذا الشرط لأنه لا يمتنع أن يسبق الاول إلى تشبيه لطيف يحسن تأمله وحدة خاطرة يشيع ويتسع ويذكر ويشهر حتى يخرج إلى حد المبتذل» (الاسرار : 173 ـــ 174).

على هذا النهج ينظر «عبد القاهر» إلى الصورة الشعرية في علاقتها بسياقها الاستعمالي، إذ يصبح مقدار الاستعمال معيارا لتقييمها الجمالي، فالصورة المستهلكة من قبل المتلقي تكف عن أن تصبح صورة أدبية[4]، لأنها لم تعد في حاجة إلى حضوره.

المراجع والمصـــادر :

جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف.

شكري عياد، دائرة الابداع : مقدمة في أصول النقد، دار الياس العصرية، 1986.

عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق : هـ. ريتر. دار المسيرة. 1983.

عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق : محمود شاكر، مكتبة الخانجي، 1984.

نصر أبو زيد، مفهوم النص : دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، 1990.

(4) الصورة الادبية بعض الاسئلة المنهجية، ستيفين أولمان، ترجمة : محمد أنقار/ محمد مشبال دراسات أدبية سيميائية لسانية، العدد 4. 1990.

شهادات وتأملات

(التلقي بين القراءة ومشاهدة الصورة)

اغتنمت مجلة دراسات سال فرصة ملتقى الإبداع النهائي الثالث الذي نظمه المجلس البلدي لمدينة فاس في يونيو 1991 فطرح على مجموعة من المشاركات في الندوة السؤالين التاليين :

1) ما هو في نظرك الفرق بين قراءة قصة أو رواية وبين مشاهدتهما في شريط سينمائي ؟

2) ما هو تأثير كل من القراءة والمشاهدة على المتلقي ؟

هاديا سعيد

ندخل أولا طقس القراءة. كل من موقعه وتاريخه ومدى قدراته على الاتصال والمشاركة، فالقصة والرواية جنس إبداعي ينقل مغامرة الفنان في احتكاكه مع العالم. انه في منطق الهدم و البناء والوصول إلى مساحة السر. يَقرأه إذن بدرجات متفاوتة من التلقي. والسؤال هنا من يقرأ وكيف ؟

نحن نقرأ اللغة، ونخلق في التلقي لغة أخرى هي مزيج من الصور والأحلام والموسيقى، هي إيقاع لنبض القلب ودثار للوجدان. في القصة والرواية يفتح أمام القارىء فضاء مصور بلا كوادر ولا قوانين فنية. يصبح القارىء مخرجا ومن القراء من يُمكنه أن يكون مخرجا مبدعا أو مخرجا رديئا. ولا أعرف كيف يتلقى آخرون قراءة رواية أو قصة.

بإمكاني أن أسأل وأن أقوم ببحث ميداني ولكن من يمكنه أن يلملم كل شتات المخيلة ويحيل صبوات اللغة إلى لغات أخرى محدودة غير المبدع والفنان ؟

القارىء العادي في تلقيه للرواية أو القصة لا أعرفه لكني ربما أعرف تلقيه وقد تحولت

هذه الرواية إلى فيلم سينمائي. فهنا تكون لغة الصورة في مستواها الأول وسائل إيضاح ويكون التلقي بأشكاله الأولى البدائية : جميل أو محزن أن مفرح. تكون النشوة وقد تكون الحدوثة هي التي تقود تلقيه بشكله المبسط. هل قرأ مثل هذا المتفرج الرواية ثم شاهدها في صورتها السينمائية ؟

لدي من حصيلة البحث والمتابعة ما يمكنني من أن أقول لا. فمعظم المتفرجين العرب عشاق سينما بالدرجة الأولى وهم يعرفون الحرب والسلم ومن يقرع الأجراس والثلاثية على سبيل المثال على أنها أفلام عظيمة برع فيها هنري فوندا أو همفري بوغارت أو يحيى شاهين أو شادية، أكثر مما يعرفون تولستوي أو همنغواي أو نجيب محفوظ.

التلقي للشريط السينمائي لحظة أخرى مغايرة، انها الصورة والحياة التي تخرج من الحلم لتحيل إلى اللغة.

فالحكاية والشخصيات في الفيلم هي الخلفية. إنها الذاكرة أثناء المشاهدة فيما يتقدم التمثيل والاخراج والتصوير ليكون لغة التعبير الأولى. في القراءة أنت داخل لغة الأدب وفي رأسك تشتعل لغات التعبير الأخرى : أطياف وملامح الشخصيات وتهويمات الأمكنة وأفكار تلد نفسها، في السينما أنت داخل إطار اللوحة الفنية المتحركة وفي رأسك تشتعل لغة الأدب، حين تريد أن تعبر عن تلقيك فإنك تعود إلى التعبير اللغوي تحيل روح الصورة السينمائية بكل مقوماتها إلى نص يقرأ، في حين أنك سَتُرَكِّبُ في تعبيرك عن تلقيك للرواية والقصة نصا آخر بلغة أخرى إلا انها اللغة نفسها.

هذا السؤال، أيضا يصلني إلى مساحة أخرى تضع الرواية بعد قراءتها وبعد تحولها إلى فليم سينمائي في نقطة تلق من نوع آخر.

فكيف رأينا مثلا إلى : لمن تقرع الأجراس أو ذهب مع الريح أو نار أياما أوران أو الحرام أو دعاء الكروان أو...

كيف قرأنا مثل هذه الروايات التي تضج في أمهات ذاكرتنا وتتجسد في انفلاتات مدهشة تطلق من دواخلنا كل الأجنحة، وقد تأطرت في أفلام حددت وثائقية الزمان والمكان ونقلت دقة ملامح الشخصيات وأخلصت للحبكة الروائية ؟

هل سجننا التلقي في تعبير آخر ووضع النص الروائي أو القصصي في قفص جميل ؟

لا يمكنني الحصول على إجابة محددة، فلكل رواية أو قصة مخرج هو كاتب من كل الأفلام التي صورت روايتهما ولعل كاتبة مثل مرغريت دورا وكاتبا مثل ميشيل بتيور كتبا للسينما بلغة السينما. صار السيناريو والحوار نصا إبداعيا آخر، ولكنه نص ناقص وما اكتمل إلا بالاخراج. ان الاخراج السينمائي عمل لايمكن تحديده، مثلما هي الموسيقى التي تكتب بالنوتة.

لكن النوتة ليست هي الموسيقى. إنها لغة الموسيقى اما الروح، روحها فهي الموسيقى، وحركة المخرج في اختياره الكادر وسرعة الصورة وتعبير الممثل وإيقاع المونتاج هو الفيلم، أي هو الإبداع. شيء نحسه أثناء القراءة وأثناء المشاهدة ولا نستطيع الإمساك به وتحديده. شيء خفي مثل الدهشة والبهجة وابتسامة الروح ويقظة العقل.

ماهو تأثير كل من القراءة والمشاهدة على المتلقي ؟

أيضا ليست من إجابة واحدة محددة إذ هناك مستويات للقراءة مثلما هناك مستويات للإبداع وإذا ما حجبنا عن السؤال مستوى عاديا وعاما وجئنا إلى التلقي العميق والمميز فإن للحظة القراءة تأثيرها المختلف تماماً عن لحظة المشاهدة. ان المكان هنا يملك حصته من التأثير. فنور المكان الذي تتطلبه القراءة تقابله ظلمة المكان الآخر «القاعة» المساحات الأخرى التي تحيط بك في المكان. أنت إذن في ضوء الإبداع وفي ظل الكلمات تماما كما أنت في عتمة القاعة وأمام ضوء الشريط. لعبة ضوء وظل مدهشة هي التي تقود التأثير وفي هذا مستوى من المستويات لتدخل أكثر في لغات التعبير وتكون مع النص الإبداعي الأدبي منطلقا في حواسك بين النظر واللمس وفي القاعة بين نغمات متجانسة أو متنافرة للحواس.

متعة عقلية وروحية. هذا ما تتركه حصيلة التأثير وهي حصيلة تتفاوت بقدر ما يتفاوت الابداع والقدرات الخاصة لكل من الروائي والقاص والمخرج.

في التأثير أيضا قد نفكر باللحظة وبالزمن والذاكرة والتراكم والتنّاص. علاقتنا تاريخيا مع لغة الأدب علاقة لها إرث في تكوين مرجعيتنا الفكرية والثقافية والوجدانية، أما علاقتنا مع لغة الصورة فهي أصغر عمرا وهي بهذا نخبوية بقدر ما تركت لنا تاريخيتنا مع الابداع الأدبي من قياس لمستوى الثقافة والاطلاع وهي من جهة أخرى مشاغبة وخطيرة بمقدار مع ما لعبت لعبة السهولة والتسطيح. ويبقى السؤال من يحق له التقييم ومن يملك قدرة على اختراق الملون والبراق لينتشل لغة تعبيرية رائعة هي من روح الموسيقى وروعة الأدب ولا حدود اللوحة ؟

التأثير عملية شاقة ونسبية والبحث فيها مقاومة جميلة وبلا نهاية.

سلوى بكر

بالأساس، الإبداع فعل خيالي، يصل حدوداً عليا مع الكلمة المكتوبة، التي تتيح بدورها مشاركة خيالية أخرى من قبل القارىء، بقدر ما تحمله الكلمة من ممكن متاح من الدلالات والرموز.

وإذا كانت الرواية مؤطرة، بحدود حيوات منسوبة إلى زمان ومكان، فإن رسم الشخوص بالكلمات، ووصف الزمان والمكان، يظل في حدود النسبي للقارىء، الذي يحيل ذلك إلى مطلق بالتصور الخيالي الروائي، فعلى سبيل المثال، إذا قلنا «كان أحمد شاباً وسيماً رائعا، جاء إلى المدينة القديمة بعد الظهر بقليل»، فسوف يتشكل تصور كل قارىء عن معطيات ذلك النص، ينبني على مفهومه المبنى على ما سبقت الإشارة إليه آنفاً، عن «الوسامة» والفراعة» و «القليل بعد الظهر» ومدى «قدم» المدينة.

إن تلك المشاركة، تُخلق متعة حسية ذهنية خاصة بكل قارىء، وتجعله مساهماً في العمل الروائي بقدر ما، وسوف تظل معطيات هذا الاقتراح صحيحة، تتسع وتضيق، باتساع وضيق تفصيلية المُتخيل الروائي المكتوب، المفترض الذي يُقدم للقارىء.

مشاهدة الشريط... تحيلنا إلى منطقة أخرى من التخيل الابداعي، فالشريط السينمائي المأخوذ عن رواية، هو إبداع مبني على إبداع، بالأحرى هو تجسد خيالي مرتبط بفعل خيالي مسبق، لذلك تبرز إشكالية من نوع مختلف تماماً، مرتكزة على سؤال يتعلق بحدود تجاوز الخيال المتجسد في الشريط عن الخيال الروائي، بل وخيال القارىء أيضا، أو عدم تجاوز هذين الخيالين.

إن المتعة الحسية، السمعية، البصرية، المتخلقة عن مشاهدة الشريط، إضافة إلى المتعة الذهنية، سوف تتوقف على إمكانات هذا التجاوز الخيالي وطلاقته، وكم من أعمال سينمائية خيبت خيال القارىء للنص الروائي، والعكس بالعكس أيضا. إضافة إلى ذلك، فإن الخيال السينمائي، لا يتوقف عند تمجيد النص الروائي، والالتزام به ولكن يسمح ذلك الخيال، باكتشافه، ورؤيته من منظور خاص، وبالتالي تصل المتعة المتجسدة للمشاهد إلى ذروتها.

عطيات الأنبودي

إجابة عن سؤال نقل الرواية أو القصة إلى شريط سنمائي نقول : بالتأكيد إن فن القصة له خصوصيتُه وأيضاً فن السينما له خصوصيةٌ طاغية حيث هي مجال Media مختلف تماماً عن فن الكتابة الروائية. في الشريط السينمائي تجسد الحوادث والأماكن والأشخاص وتُسمع الأصوات وتتحدد من وجهة نظر المخرج السينمائي، وفي الرواية يظل خيال الفرد القارىء هو الذي يعمل فقط.

السينما مجال إبداع هام لنقل الأفكار الجادَّة لدى المبدعين في فن الرواية ولأنها قابلة للانتشار فهي أيضاً تتسبب في شهرة الكاتب الروائي، ونجيب محفوظ مثل صارخ لذلك، وكذا يوسف إدريس، وأخيراً يحي الطاهر عبد الله في فيلم الطوق والأسورة المأخوذ عن قصته.

فمن السهل جداً الآن أن نقول : هل تعرفون الكاتب يحيى الطاهر عبد الله إنه مؤلف قصة فلم الطوق والأسورة فيفهم الجميع عمَّن نتحدث.

إنني مع اعتماد الفيلم السينمائي على الروايات المكتوبة، ولكن أيضاً من أجل الروايات نفسها، ومن أجل تدعيم السينما بأفكار الروائيين الكبار، وإن كان بالطبع رأيي الخاص هو أن تُكْتَبَ للسينما سناريوهات خاصة بلغة سينمائية حيث يكون لدينا أدبُ وفنُّ الكتابة السينمائية الذي لايمكن أن يقرأ إلا على شاشات السينما. مثال ذلك فيلم «زهرة القاهرة القرمزية» الذي أخرجه المخرج الأمريكي الكبير وُودي آلان.

رويدا الجراح

أ ــ الكتابُ، وما يتضمنه بين دخيته من رواية أو قصة، لايمكن للباحث عن الثقافة والمحب للقراءة والمتابع لها أن يجد له ميزة عندما يوضع على شريط سينمائي أو شريط فيديو، إلا في حالة واحدة وذلك عندما يجتمع سيناريست ومخرج ومنتج لديهم الكفاءة والرؤية والتبصر والكرم والقدرة على تحمل مسؤولية نقل تلك القصّة لشريط سينمائي بذكاء وفِطنة، عندها فقط يشعر المتلقّي وخاصة المثقف بالميزة الرؤيوية، [المشاهدة]، مثال :

مسرحية ــ الملك لير ــ هاملت. سينما إنتاج روسي.

رواية : ذهب مع الريح ــ إنتاج أمريكي.

رواية : طيور الشك. [سينما خاصة بالتلفزيون] إنتاج أمريكي أسترالي مشترك.

ولا ننسى بعض الأعمال المصرية التي لها الريادة في هذا المجال، أما ماعدا ذلك، أي في الوطن العربي. فقراءة القصَّة في كتاب هي الأَمْيَزُ والأمتعُ.

ب ــ في هذا العصر العجيب، والذي أصبحت فيه القراءة والمطالعة نادرة فإن تهيىء الشريط السينمائي أو التلفزيوني هو كالذي يضع الملعقة في الفم. أي أنه يساهم في التوعية وفي تنشيط الثقافة ولا يأخذ من وقت المتلقي الكثير. بشرط أن يكون الشريط نظيفاً فكريا ويحترم رأي المتلقي. ولكن الخطير هو أن الشريط ليس دائما يحوي ما عنيت...

منشورات مجلة «دراسات سال»

اللسانيات العامة
واللسانيات العربية
تعاريف. أصوات



تأليف : د. عبد العزيز حليلي
كلية الآداب
فـاس



يتألف الكتاب من مجموعتين من المقالات تضم الأولى دراسات في اللسانيات العامة عرضت فيها أهم مبادىء، ومفاهيم اللسانيات البنيوية مع تقديم أسس علم الأصوات، والصوتيات الوظيفية، ثم قضايا البحث اللهجي.

أما المجموعة الثانية فتتناول قضية نشأة علم النحو، وجمع وتقعيد العربية، ثم النظام الصوتي الفصيح مُقارناً مع النظام الصوتي الدارجي ثم وصفُ البنية المقطعية في الفصحى.

وهذا الكتاب موجه إلى طلبة الدراسات اللسانية وإلى عموم المتقفين.

(صدر الكتاب ضمن منشورات دراسات سال 91)

الموازنات الصوتية
في الرؤية البلاغية

نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية

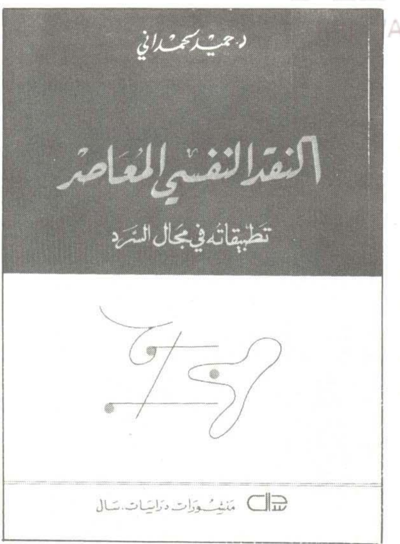
تأليف د. محمد العمري
كلية الآداب
فـــاس

صدر ضمن منشورات دراسات سميائية أدبية لسانية (سال) (1991) كتاب الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية للدكتور محمد العمري يتكون الكتاب من قسمين يسعى القسم الأول إلى تحديد مفهوم الموازنات الصوتية وتشعباتها الاصطلاحية. ويعرض في القسم الثاني موقع المكون الصوتي في الرؤية البلاغية العربية. وذلك من خلال التوجهات الكبرى للبلاغة القديمة : 1) البديع ونقد الشعر ؟ 2) البيان وبلاغة الإقناع؛ 3) البلاغة العامة أو الصناعتان؛ 4) نظرية المعنى أو بلاغة الإعجاز؛ 5) نظرية الأدب أو الوظيفة التوازنية.

النقد النفسي المعاصر

تطبيقاته في مجال السِّرد

تأليف : د.حميد لحمداني
كلية الآداب
فـاس



هو محاولة لإعادة تقويم النقد الأدبي الفرويدي، وتقديم بعض المعطيات الجديدة في النقد السيكولوجي، مع إظهار ما لحق الفرويدية نفسها من تطور، ما هي المفاهيم الجديدة التي تولَّدَتْ بفضل تدخل البحث اللِّساني، والسيميائي المعاصر ؟

ينتقل الكتاب في قسم تطبيقي إلى تحليل ممارسة النقد السيكولوجي والفرويدي في العالم العربي مركزاً بشكل خاص على جهود الناقد السوري جورج طرابيشي الذي كاد أن يتفرّد بتحليل الأعمال السَّردية العربية من منظور التحليل النفسي، دون إغفال التطور الذي حصل على يد الناقدة اللبنانية رجاء نعمة في كتابها : صراع المقهور مع السُّلطة دراسة في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح.

(صدر الكتاب ضمن منشورات دراسات سال 91)

إصدارات أخرى

النقد الروائي والإيديولوجيا

من سوسيولوجيا الرواية
إلى سوسيولوجيا النص الروائي



تأليف : د. حميد لحمداني
كلية الآداب
فـاس



صدر الكتاب عن منشورات المركز الثقافي العربي 1991 في طبعته الأولى.

يرسم هذا الكتاب خطاطة نظرية عن الإديولوجيا ومستوياتها ثم عن كيفية تمظهرها في النص الروائي. ويركز بالخصوص على التمييز الأساسي بين الاديولوجيات في النص الروائي من جهة ثم على الرواية ككل باعتبارها إديولوجيا، غير أنه يمنح عناية كبيرة لتحديد نوعية حضور أو تجسد الإديولوجيا في الرواية باعتبارها مكوِّناً جماليا. هذا فضلا عن أنه يقدم تعريفا لتطور المناهج السوسيولوجية في دراسة الرواية ابتداءً من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ويعرج أخيراً على واقع النقد الروائي العربي الاجتماعي والاديولوجي، مع تحليل بعض النماذج وتقويم مجهودها في هذا المجال.